

LES ENCHÈRES
BYDealers
AUCTION HOUSE

ART CANADIEN IMPORTANT

IMPORTANT
CANADIAN ART

Vente aux enchères
Auction

EN LIGNE | ONLINE
28 OCTOBRE - 17 NOVEMBRE 2026
OCTOBER 28 - NOVEMBER 17, 2026

Vente aux enchères – Automne 2026
Auction – Fall 2026

DU 28 OCTOBRE AU 17 NOVEMBRE 2026 / FROM OCTOBER 28 TO NOVEMBER 17, 2026

LA VENTE SE TERMINE LE 17 NOVEMBRE À 19 H (HNE).
AUCTION CLOSES NOVEMBER 17 AT 7 PM (EST).

Exposition des œuvres / Preview of Works

TORONTO
325 Front St. W.
(300 m from Art Toronto)

DU 29 OCTOBRE AU 1ER NOVEMBRE /
FROM OCTOBER 29 TO NOVEMBER 1

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 4 AU 17 NOVEMBRE / FROM NOVEMBER 4 TO 17

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 15 NOVEMBRE DE 11 H À 17 H /
SUNDAY NOVEMBER 15 – 11 AM TO 5 PM

CATALOGUE COMPLET EN LIGNE
FULL CATALOGUE ONLINE

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

Laura Barcia
Spécialiste en consignation / Consignment Specialist
lbarcia@bydealers.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 enchères / Auction Assistant
simone@bydealers.com

Catalogue

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

Collaboratrice/Contributor
Joanie Demers

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.

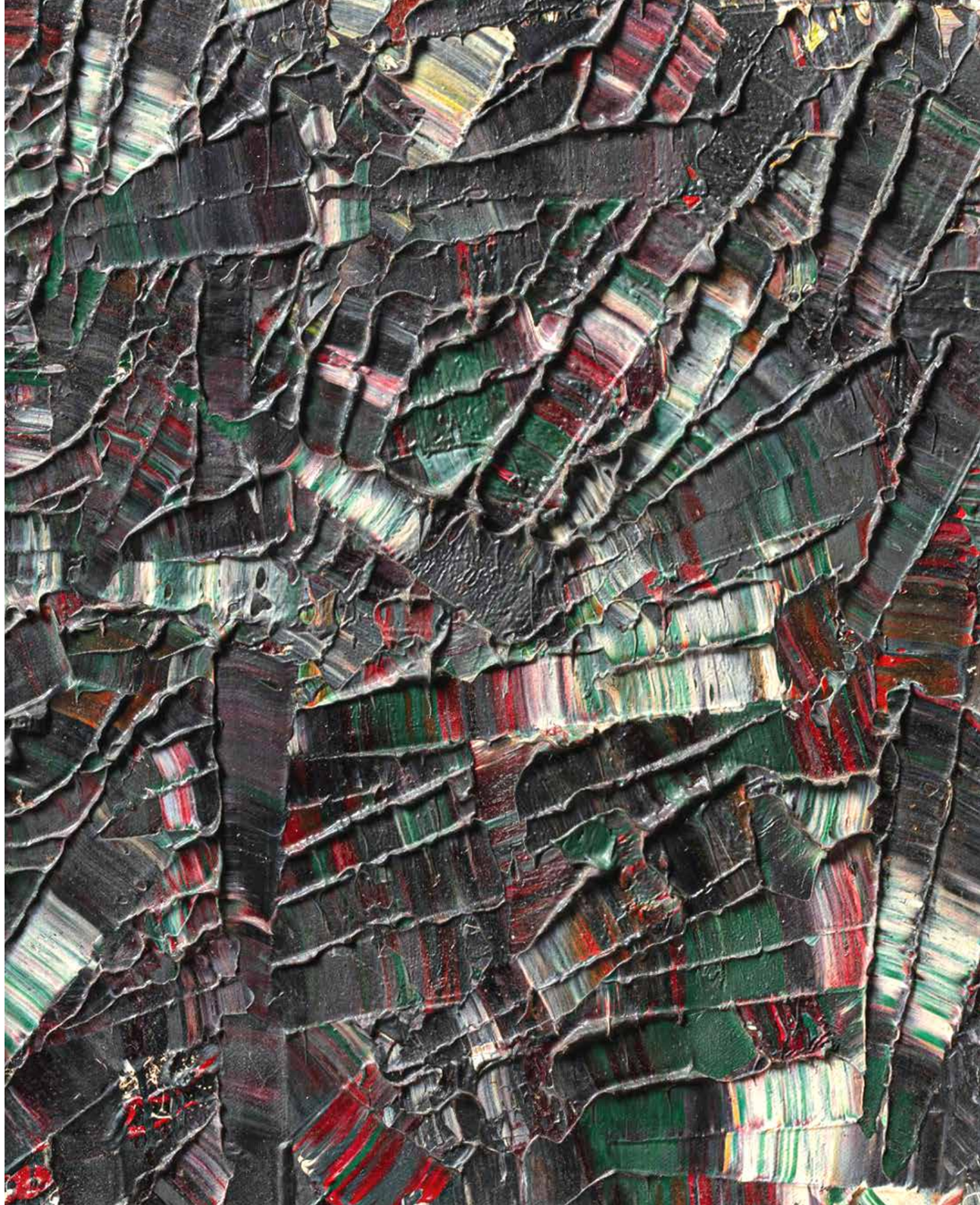
Dépôt légal / Legal Deposit
ISBN : 978-2-9823561-4-6
Imprimé au Canada / Printed in Canada

Téléchargez notre application gratuite pour miser sur votre appareil

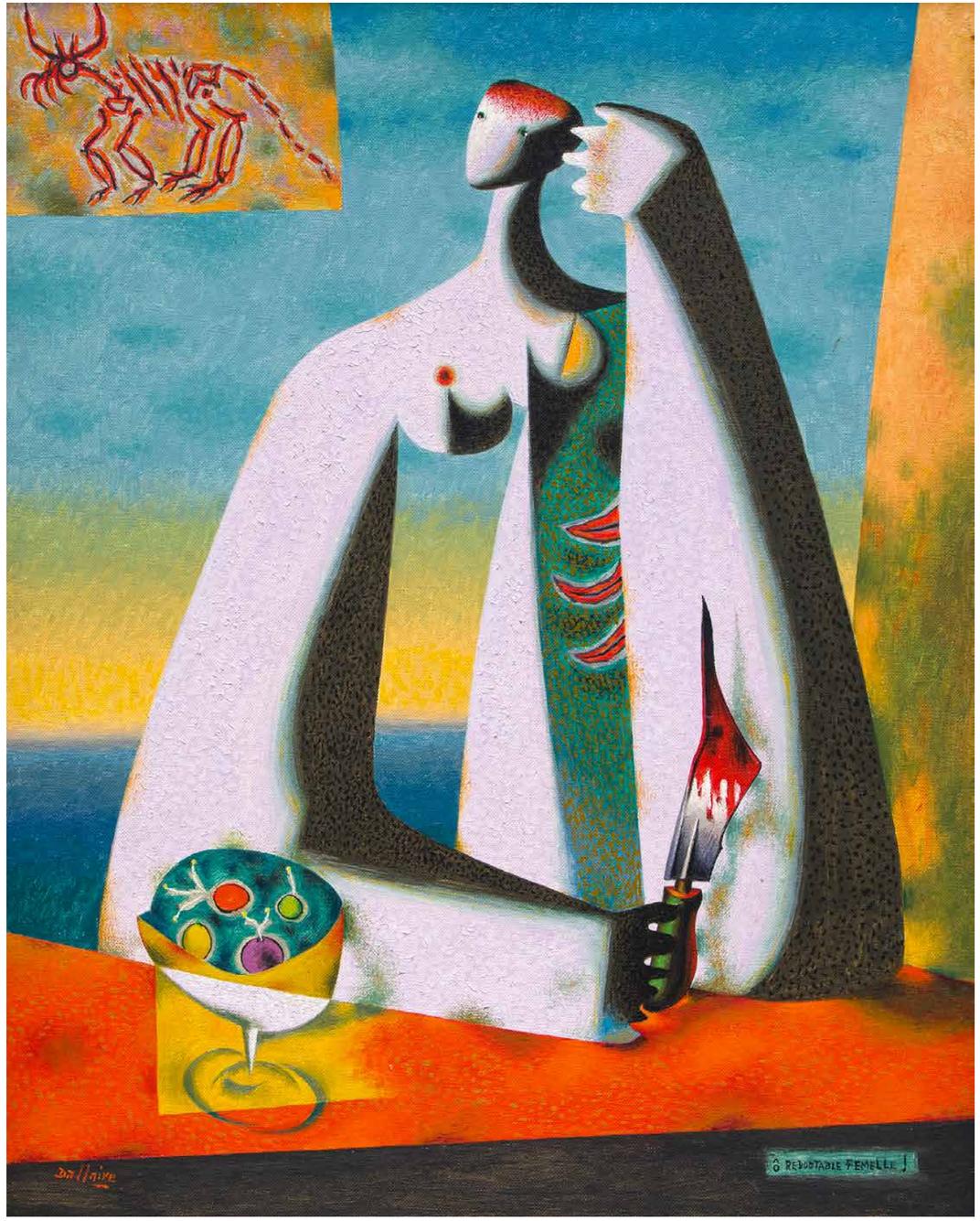
Download our free app to bid using your device

Première de couverture / Front cover:
Lot 25 : **Paul-Émile Borduas, *Pétales et pieux*, 1957**
Voir l'œuvre à la page 47. / See the artwork on page 47.

Quatrième de couverture / Back cover:
Lot 6 : **Marc-Aurèle Fortin, *Ombres d'automne*, c. 1936**
Voir l'œuvre à la page 15. / See the artwork on page 15.



Lot 29 : **Jean Paul Riopelle, *Sentier*, 1954 (détail/detail)**
Voir l'œuvre complète à la page 59. / See the artwork on page 59.



Lot 17 : **Jean-Philippe Dallaire, *Ô redoutable femelle !*, 1954**

Voir l'œuvre à la page 31. / See the artwork on page 31.

FAITS SAILLANTS / BYDEALERS : ART CANADIEN IMPORTANT

Cet automne, BYDealers inaugure sa 19e vente aux enchères avec une sélection exceptionnelle d'œuvres d'art contemporain, historique et d'après-guerre qui totalise 63 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.

Cette vente d'art canadien s'ouvre sur une sélection d'œuvres historiques, dont une pièce notable de **Marc-Aurèle Fortin**, *Ombres d'automne* (v. 1936). Le peintre signe là une ultime impression de son quartier de prédilection à Sainte-Rose, en plaçant le grand orme au cœur d'un paysage orchestral. S'ensuivent deux importants corpus de **Jean-Philippe Dallaire** et d'**Alfred Pellan** qui mettent à l'honneur les thèmes incontournables de leur œuvre. Du côté de Dallaire, deux fines gouaches sur papier et une superbe huile sur toile réunissent à elles seules la virtuosité plastique, les sujets fétiches et les influences iconoclastes du peintre. Du côté de Pellan, trois œuvres inspirées du théâtre et de la poésie séduisent par leur esprit surréaliste haut en couleur.

Parmi les faits saillants de cette vente, mentionnons également l'impressionnant *Rouge, mon amour n° 1* (1963), tableau-signature de **Jean Albert McEwen**, qui, arrivé à sa pleine maturité artistique, fait à nouveau la démonstration irréfutable de son génie de coloriste. Ce tableau incarne parfaitement l'opulence des matières et la métamorphose formelle qui s'opère durant ces années charnières.

Cette vente met en lumière de manière inédite le fondateur du mouvement automatiste, **Paul-Émile Borduas**. Le corpus exceptionnel est composé de quatre pièces, dont l'huile sur toile *Pétales et pieux*, datée de 1957. Dans ce chef-d'œuvre, le maître repousse les limites des compositions en noir et blanc avec un aplomb à toute épreuve. On trouve aussi *7.48 ou Objet totémique*, datée de 1948, année où Borduas rédige son manifeste révolutionnaire. Cette pièce d'anthologie s'inscrit dans une série consacrée aux cycles et aux rituels qui prend la forme d'« abstractions figuratives ». La gouache sur papier *Abstraction n° 26 (Don Quichotte)* et l'aquarelle *Massifs déchiquetés* complètent ce quatuor remarquable.

Le catalogue comprend par ailleurs deux tableaux éclatants de **Marcelle Ferron** créés au début des années 1960, période où l'artiste est au sommet de son art, ainsi que deux tableaux incontournables de **Rita Letendre** datant de la même période. Chez Ferron et Letendre, l'empâtement est manié à la spatule avec une puissance inégalée.

BYDealers propose ensuite des œuvres phares de la prolifique carrière de **Jean Paul Riopelle**. À l'âge de 29 ans, le peintre réalise une série d'aquarelles qui dégagent une assurance remarquable. La pièce présentée ici annonce la période des mosaïques et nous plonge dans un paysage crépusculaire. Enfin, une sélection d'œuvres des Plasticiens est mise de l'avant, dont une pièce magnifique de **Fernand Leduc** datée de 1956, deux toiles majestueuses d'**Yves Gaucher** et deux tableaux emblématiques de **Denis Juneau**.

Bonnes mises !

HIGHLIGHTS / BYDEALERS: IMPORTANT CANADIAN ART

This fall, BYDealers launches its nineteenth auction with an exceptional array of contemporary, historical, and post-war works, for a total of 63 lots. This catalogue, which is also available on our website, includes several previously unpublished essays and extensive bibliographic data on each lot. 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.

This sale of Canadian art opens with a selection of historical works, including an important piece by **Marc-Aurèle Fortin**, *Ombres d'automne* (ca. 1936). Here, he presents one last impression of his favourite neighbourhood in Sainte-Rose, featuring a tall, majestic elm at the heart of an orchestral landscape. Next, we have two important bodies of work by **Jean-Philippe Dallaire** and **Alfred Pellan** that highlight the central themes in their work. Two fine gouache-on-paper paintings and a superb oil on canvas by Dallaire exemplify his formal virtuosity, preferred subject matter, and iconoclastic influences. As for Pellan, three works inspired by the worlds of theatre and poetry will seduce viewers with their highly colourful, Surrealist spirit.

Among the sale's gems is the impressive *Rouge, mon amour n° 1* (1963), a signature painting by **Jean Albert McEwen**, who, at the peak of his artistic maturity, once again proved his irrefutable genius as a colourist. This work perfectly embodies the opulence of his materials and the formal metamorphosis that he achieved during these pivotal years.

The sale also showcases the founder of the Automatiste movement, **Paul-Émile Borduas**, with an outstanding body of work composed of four pieces, including the oil on canvas *Pétales et pieux*, from 1957. In this masterpiece, Borduas pushes the boundaries of his black-and-white compositions with unshakeable aplomb. Also available is *7.48 ou Objet totémique*, from 1948, the year Borduas wrote his revolutionary manifesto. This classic painting is part of a series dedicated to cycles and rituals in the form of "figurative abstractions." The gouache on paper titled *Abstraction n° 26 (Don Quichotte)* and the watercolour *Massifs déchiquetés* round out this remarkable quartet.

In addition, the catalogue features two brilliant paintings by **Marcelle Ferron** from the early 1960s, when she had mastered her craft, along with two major works by **Rita Letendre** from the same period. With their luscious impasto, these works convey the unmatched power of the artists' palette knife skills.

Next, BYDealers offers a collection of flagship works by the prolific **Jean Paul Riopelle**. At the age of 29, he created a series of watercolours that exude remarkable self-confidence. The work presented here heralds his mosaic period and transports us to a twilit landscape. Finally, a selection of works by the Plasticiens is also highlighted, including a magnificent piece by **Fernand Leduc** from 1956, two majestic paintings by **Yves Gaucher**, and two emblematic works by **Denis Juneau.**

Good luck!



LOTS À L'ENCHÈRE
LOTS AT AUCTION

DU 28 OCTOBRE
AU 17 NOVEMBRE 2026

FROM OCTOBER 28
TO NOVEMBER 17, 2026

LES ENCHÈRES
BYDealers
AUCTION HOUSE

ART CANADIEN IMPORTANT

IMPORTANT
CANADIAN ART

Lot 24 : **Paul-Émile Borduas, *Abstraction n° 26 (Don Quichotte)*, 1942**
Voir l'œuvre à la page 45. / See the artwork on page 45.



Maurice Galbraith Cullen

1866-1934

01 In the Laurentians

n. d.
Huile sur toile, signée au bas à droite; titrée sur le châssis /
Oil on canvas, signed lower right; titled on the stretcher
38 × 45,7 cm / 15 × 18 in

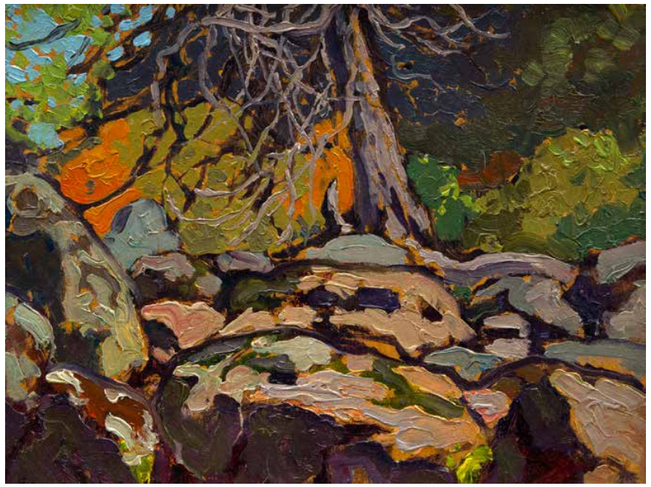
Provenance
Walter Klinkhoff Gallery, Montréal
Kaspar Gallery, Toronto
Collection particulière, Nouvelle-Écosse / Private collection, Nova Scotia

Originaire de St. John's, dans la colonie de Terre-Neuve, la famille de Maurice Cullen déménage à Montréal quand celui-ci est encore très jeune. Cullen commence à suivre des cours de dessin et de sculpture au Monument-National en 1885. Après le décès de sa mère en 1887, il s'embarque pour Paris, déterminé à acquérir une formation artistique reconnue. Son passage à l'École des beaux-arts est toutefois de courte durée, puisqu'il s'intéresse à l'impressionnisme, style pictural qu'il sera le premier à adapter aux conditions climatiques du Canada. Il rentre au pays en 1895, non sans avoir exposé au salon annuel de la Société nationale des beaux-arts. Ce long séjour sur le vieux continent sera suivi d'un deuxième beaucoup plus court (1900-1902). En 1910, Cullen épouse une veuve avec cinq enfants. Il prend sous son aile le jeune Robert Pilot, qui deviendra lui aussi un peintre accompli. L'année suivante, il commence à enseigner à l'Art Association of Montreal. En 1918-1919, Cullen, dont les quatre beaux-fils ont été appelés sous les drapeaux, retourne en Europe en tant qu'artiste de guerre officiel. Maurice Cullen est membre de plein droit de l'Académie royale des arts du Canada (1907) et deux fois lauréat du Prix Jessie-Dow (1911 et 1913).

Joanie Demers, M. A.

Originally from St. John's, Newfoundland Colony, Maurice Cullen's family moved to Montréal when he was very young. Cullen started taking drawing and sculpture classes at the Monument-National in 1885. After his mother's death in 1887, he went to Paris, determined to gain an art education at a well-known institution. His time at the École des beaux-arts was brief, however, because he became interested in Impressionism; he was the first to adapt this painting style to the Canadian climate. He returned to Canada in 1895, after exhibiting his work at the annual salon of the Société nationale des beaux-arts. This long period in Europe was followed by another, much shorter one (1900-02). In 1910, Cullen married a widow with five children and took under his wing the young Robert Pilot, who later also became an accomplished painter. The following year, he started teaching at the Art Association of Montreal. In 1918-19, Cullen, whose four stepsons had been conscripted into the army, returned to Europe as an official war artist. He was an elected member of the Royal Canadian Academy of Arts (1907) and a two-time recipient of the Jessie Dow Prize (1911 and 1913).

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



Francis Hans (Frank/Franz) Johnston

1888-1949

02 Lake of the Woods

1921
Huile sur panneau, signée au bas à gauche; titrée et datée au dos /
Oil on board, signed lower left; titled and dated on verso
26,7 × 33,7 cm / 10 ½ × 13 ¼ in

Provenance
Les Trevor, 1970
Roberts Gallery, Toronto
Heffel Fine Art, Canadian, Impressionist and Modern Art, November 20, 2019 (lot 106)
Collection particulière / Private collection, Montréal

Frank Johnston est d'abord un artiste publicitaire qui s'adonne à la peinture paysagiste dans ses temps libres. Il reçoit une solide formation à la Central Technical School et à l'Ontario College of Art, à Toronto, puis à la Pennsylvania Academy of the Fine Arts, à Philadelphie. Ami de longue date des membres du Groupe des Sept, à Toronto, avec qui il fait plusieurs excursions artistiques dans le district d'Algoma à partir de 1918, il ne participe qu'à une seule de leurs expositions collectives, la première, en 1920. Il préférera par la suite faire cavalier seul, puisque sa production abondante se vend bien. L'année suivante, il accepte le poste de directeur de la Winnipeg School of Art, au Manitoba.

Chaque été, à la même époque, Frank Johnston et sa famille louent un chalet près du lac des Bois, qui donne son nom au présent tableau (*Lake of the Woods*), de l'autre côté de la baie où vit l'artiste Lionel LeMoine FitzGerald. Johnston peut y peindre librement et poursuivre les découvertes faites au cours de ses voyages à Algoma. Cette œuvre illustre parfaitement la nouvelle approche du paysage adoptée par le Groupe des Sept, grâce à la touche vive et audacieuse de Johnston. Le peintre rend la nature dans sa forme la plus brute, libérée de toute contrainte. Ses coups de pinceau texturés renforcent la facture de ses tableaux, qui dépassent le simple registre du monde naturel. Des pourpres profonds, des bleus pâles et des tons chair animent les rochers, tandis que des touches d'orange vif et de vert péridot évoquent la luxuriance d'une journée estivale.

Exposition/Exhibition
Group of Seven Fiftieth Anniversary, 1920-1970, Arts and Letters Club, Toronto, 1970 (titrée *Northland, Autumn* / titled as *Northland, Autumn*)

Bibliographie/Literature
Group of Seven Fiftieth Anniversary, 1920-1970, Toronto, Arts and Letters Club, 1970. Œuvre reproduite (catalogue non paginé). / Work reproduced (unpaginated catalogue).

Frank Johnston began his career as a commercial artist and practised landscape painting in his spare time. In Toronto, he received his formal training at Central Technical School and the Ontario College of Art, and in Philadelphia at the Pennsylvania Academy of the Fine Arts. A long-time friend of members of the Group of Seven, he accompanied them on several art excursions throughout the Algoma District starting in 1918 but exhibited with them only once, in their first group exhibition in 1920. Given his prolific output and successful sales record, he preferred to remain independent. The following year, he was appointed principal of the Winnipeg School of Art, in Manitoba.

Every summer during this period, Johnston and his family rented a cottage near Lake of the Woods—after which this painting is titled—across the bay from the home of the artist Lionel LeMoine FitzGerald. Johnston painted freely during these months, and he made new discoveries on his trips further afield in Algoma. This painting, featuring Johnston's bold and lively brushwork, perfectly illustrates his new approach to landscape, which was quickly adopted by the Group of Seven. Johnston rendered nature in its rawest form, free of any constraints. His textured strokes emphasized the expressiveness and artistry of his paintings, which pushed the boundaries of how the natural world could be depicted. Deep purples, light blues, and peach tones bring the rocky landscape to life, and bright orange and peridot green highlights evoke the luxuriance of a summer's day.

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



James Edward Hervey (J. E. H.) MacDonald

1873-1932

03 In November

1909
Huile sur panneau, paraphée et datée au bas à gauche; avec, au dos, les inscriptions « JEH MacDonald / High Park/ 1909 » (par Thoreau MacDonald, son fils) et « AC Kenny » / Oil on board, initialed and dated lower left; with inscriptions on verso "JEH MacDonald / High Park/ 1909" (by Thoreau MacDonald, his son) and "AC Kenny"
15,2 × 20,3 cm / 6 × 8 in

Né à Durham, en Angleterre, J. E. H. MacDonald émigre au Canada avec ses parents à l'âge de 14 ans. Il reçoit une solide formation en design graphique à Hamilton, puis à Toronto, en Ontario. En 1911, après plus d'une quinzaine d'années de travail en entreprise (Grip Ltd., Toronto, 1894-1903 et 1907-1911; Carlton Studios, Londres, 1903-1907), il quitte son emploi et déménage à Thornhill (aujourd'hui Vaughan), en banlieue, afin de se consacrer à la peinture paysagiste. Sa première exposition individuelle à l'Arts and Letters Club de Toronto cette année-là impressionne vivement un certain Lawren S. Harris, membre de l'Académie royale des arts du Canada, qui lui demande s'ils pourraient travailler ensemble. En janvier 1913, les deux hommes se rendent à Buffalo, dans l'État de New York, à l'occasion d'une exposition d'art scandinave contemporain tenue à l'Albright Art Gallery (aujourd'hui le Buffalo AKG Art Museum); ils en ressortent convaincus que les artistes du Canada devraient eux aussi élaborer une démarche paysagiste distinctive et ne tarderont pas à rallier d'autres peintres à cette vision, qui donnera naissance au Groupe des Sept en 1920. MacDonald n'échappe pas à l'influence de la théosophie et du transcendantalisme; il a même nommé son fils unique « Thoreau ».

J. D.

Provenance
Libby's of Toronto, Toronto
Heffel Fine Art, Online Auction, Centennial Celebration: 100 Years of the Group of Seven, 3rd Session, May 1, 2020 (lot 226)
Collection particulière / Private collection, Montréal

Bibliographie/Literature
DUVAL, Paul. *The Tangled Garden: The Art of J.E.H. MacDonald*, Scarborough, Prentice-Hall Canada, 1978.

Born in Durham, England, J. E. H. MacDonald immigrated to Canada with his parents at the age of fourteen. He received formal training in graphic design, first in Hamilton, then in Toronto. In 1911, after working for design companies for more than fifteen years (Grip Ltd., Toronto, 1894–1903 and 1907–11; Carlton Studios, London, 1903–07), he quit commercial work and moved to the suburb of Thornhill (now Vaughan) to focus on landscape painting. That same year, his first solo exhibition, at the Arts and Letters Club in Toronto, greatly impressed Lawren S. Harris, a member of the Royal Canadian Academy of Arts, who asked him if they could work together. In January 1913, they travelled to Buffalo, New York, to see the *Exhibition of Contemporary Scandinavian Art* at the Albright Art Gallery (now the Buffalo AKG Art Museum). The show convinced them that Canadian artists should also develop a distinctive approach to landscape painting; soon after, they began to rally other painters around this vision, which led to the founding of the Group of Seven in 1920. MacDonald was greatly influenced by theosophy and transcendentalism, going so far as to name his only son Thoreau.

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



Peter Clapham Sheppard

1879-1965

04 Humber Hillside

n. d.
Huile sur panneau, signée au bas à droite; titrée au dos / Oil on board, signed lower right; titled on verso
33 × 40,6 cm / 13 × 16 in

Né à Toronto, Peter Clapham Sheppard amorce sa carrière par un apprentissage dans des maisons de gravure commerciales, dont Rolph, Clark, Stone Ltd., où il acquiert une grande maîtrise de la lithographie et une solide connaissance des techniques graphiques. Cette expertise lui procure une source de revenus durable tout au long de sa vie. Il poursuit sa formation artistique à l'Ontario College of Art (aujourd'hui l'Université de l'École d'art et de design de l'Ontario), sous la direction de George Reid, de John William Beatty et de William Cruickshank. Entre 1912 et 1914, il s'y distingue en peinture, dessin et composition et reçoit la bourse Sir Edmund Walker et la bourse Stone pour les cours de dessin d'après modèle.

À partir de 1912, Sheppard effectue, en Europe et aux États-Unis, de nombreux voyages qui contribuent à élargir ses horizons artistiques. Il est élu membre de l'Ontario Society of Artists en 1918, puis membre associé de l'Académie royale des arts du Canada en 1929. Ses œuvres sont souvent présentées aux expositions annuelles de ces deux corporations ainsi qu'à la Canadian National Exhibition, aux côtés de celles de plusieurs figures majeures de l'art canadien, dont Tom Thomson, Frederick Varley et J. E. H. MacDonald. Sa carrière internationale est notamment marquée par une participation à la *British Empire Exhibition* (Londres, 1925), à l'*Exposition d'art canadien* (Paris, 1927) et à la *New York World's Fair* (New York, 1939). Ses œuvres sont conservées dans plusieurs collections institutionnelles canadiennes, dont celles du Musée des beaux-arts de l'Ontario, du Musée canadien de la guerre et du Musée des beaux-arts du Canada.

Le présent lot est accompagné d'une petite esquisse préparatoire à l'aquarelle réalisée par l'artiste.

Provenance
Heffel Fine Art, Online Auction, Contemporaries of the Group of Seven, 5th Session, May 1, 2020 (lot 413)
Collection particulière / Private collection, Montréal

Toronto-born Peter Clapham Sheppard began his career with an apprenticeship at commercial printing companies, including Rolph, Clark, Stone Ltd., where he became a master lithographer and gained a solid command of other graphic design techniques. This expertise provided a secure source of income throughout his life. Sheppard continued his art studies at the Ontario College of Art (now OCAD University), under the direction of George Reid, John William Beatty, and William Cruickshank. Between 1912 and 1914, the quality of his paintings, drawings, and compositions earned him the Sir Edmund Walker Scholarship, as well as the Stone Scholarship for life drawing classes.

Starting in 1912, Sheppard took several trips to Europe and the United States that helped to broaden his artistic horizons. He was elected a member of the Ontario Society of Artists in 1918, then associate member of the Royal Canadian Academy of Arts in 1929. His work was often included in the annual exhibitions of these two institutions, as well as at the Canadian National Exhibition, alongside many major names in Canadian art, such as Tom Thomson, Frederick Varley, and J. E. H. MacDonald. Notable international events in his career include participation in the British Empire Exhibition in London (1925), the Exposition d'art canadien in Paris (1927), and the New York World's Fair (1939). His works are in several Canadian institutional collections, including at the Art Gallery of Ontario, the Canadian War Museum, and the National Gallery of Canada.

The featured lot is accompanied by a small preparatory watercolour sketch by Sheppard.

Estimation/Estimate **10 000 – 15 000 $**

Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté

1869-1937

05 Indian Hunting in the Woods (Indien chassant dans le bois)

1907
Huile sur toile, signée et datée au bas à gauche / Oil on canvas, signed and dated lower left
65,4 × 47 cm / 25 ¾ × 18 ½ in

Provenance

Watson Art Galleries, Montréal
Galerie Bernard Desroches, Montréal
Cowley Abbott, Spring Live Auction Session II: Important Collections, May 30, 2024 (lot 135)
Collection particulière / Private collection, Montréal

Expositions/Exhibitions

William Scott & Sons Gallery, Montréal, de décembre 1907 à janvier 1908 (sous le titre *Indian in the Woods*)
6th Annual Exhibition, Canadian Art Club, Art Museum of Toronto, Toronto, du 29 avril au 31 mai 1913 (cat. nº 33, sous le titre *Indian Hunting in the Woods*)
Watson Art Galleries, Montréal, du 16 au 27 novembre 1927 (cat. nº 3, sous le titre *Indian in the Woods*)
50th Spring Exhibition, Art Association of Montreal, Montréal, du 16 mars au 16 avril 1933 (cat. nº 308, sous le titre *Indien chassant à l'arc*)
Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté : Lumière et matière / Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté: Light and Matter, Musée du Québec, Québec, du 10 octobre 2002 au 5 janvier 2003; Musée des beaux-arts du Canada / National Gallery of Canada, Ottawa, du 24 janvier au 11 mai 2003 (cat. nº 49, sous le titre *Indian Hunting in the Woods*)

Bibliographie/Literature

LACROIX, Laurier. *Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté : Lumière et matière / Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté: Light and Matter*, trans. Neil MacMillan, Québec, Musée du Québec, et Montréal, L'Homme, 2002. Œuvre reproduite en couleur à la page 145 (cat. nº 49); vignette et mention de l'œuvre à la page 339. / Work reproduced in colour on page 145 (cat. no. 49); thumbnail and mention of the work on page 339.
"Paintings and Sculpture Shown," *The Montreal Daily Star*, December 24, 1907, p. 12.

Artiste polyvalent, Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté met au point, à son retour au Canada en 1907, un style richement texturé marqué par l'influence de l'impressionnisme français découvert à Paris. La toile *Indien chassant dans le bois*, réalisée la même année, témoigne clairement de cette évolution. Comparativement à ses œuvres antérieures, la palette y est plus lumineuse et plus décorative, tandis que les traits de pinceau sont plus libres et distincts. L'artiste adopte aussi un traitement impressionniste de la lumière et de l'ombre. Des éclats de soleil filtrent à travers les arbres et se posent sur le personnage et le sol.

L'illustration d'un Autochtone à la chasse est atypique dans l'œuvre figurative de Suzor-Coté. Le tableau, qui s'inscrit dans une brève incursion de l'artiste dans la peinture historique, constitue une étude préparatoire pour *Jacques Cartier rencontre les Indiens à Stadaconé, 1535* (1907). Selon Laurier Lacroix, Suzor-Coté représente ici un Iroquois de Stadaconé comme un « fils naturel de la forêt ». En 1907, l'artiste peint de nouveau cette figure, reprenant la même posture du bras que dans la grande scène historique de *Coureur des bois* (coll. du Musée des beaux-arts du Canada).

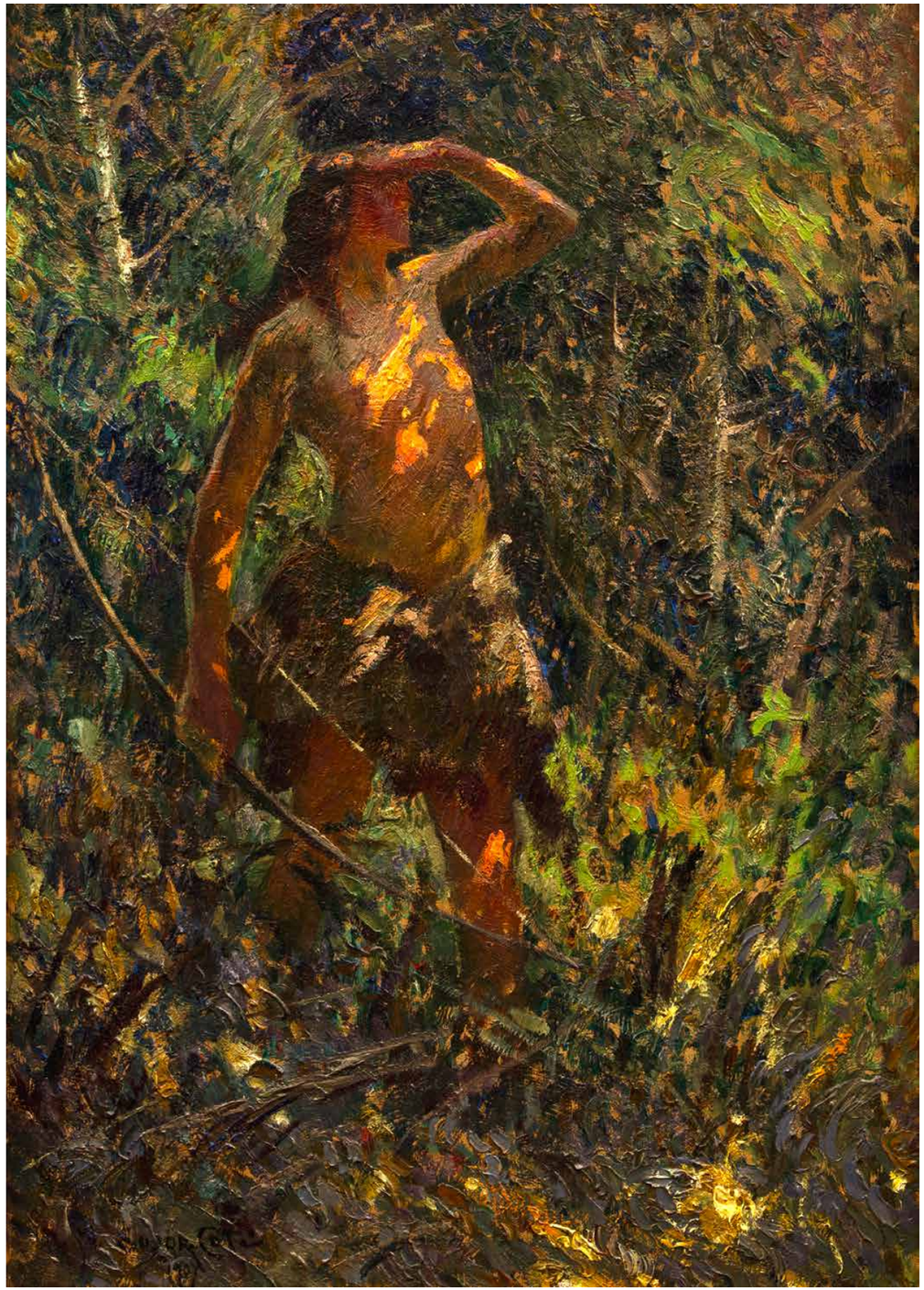
Par la suite, Suzor-Coté jouit d'une carrière remarquable comme peintre de figures, travaillant à l'huile et au pastel, ainsi que comme sculpteur. Inspiré par des artistes réalistes français tels que Jean-François Millet, il s'attache à représenter les paysans québécois dans leur quotidien, à travers des portraits et des scènes de genre. Au début du 20e siècle, il reçoit également plusieurs commandes de portraits de personnes influentes de la société, dont celui de Sir Wilfrid Laurier en 1909.

Upon his return to Canada in 1907, Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté, a versatile artist, perfected a richly textured style marked by the influence of French Impressionism, which he had discovered in Paris. His painting *Indian Hunting in the Woods*, from that same year, is a clear example of that evolution. Compared to his previous works, the palette is more luminous and decorative, and the brushstrokes are freer and more distinct. His treatment of light and shadow also became more impressionistic. Here, beams of sunlight filter through the trees to land on the figure and the surrounding ground.

The depiction of an Indigenous hunter is unusual in Suzor-Coté's figurative work. Part of his brief incursion into historical painting, *Indian Hunting in the Woods* was actually a preparatory sketch for *Jacques Cartier Meeting the Indians at Stadacona, 1535* (1907). According to Laurier Lacroix, Suzor-Coté portrayed this Stadacona Iroquois as "a natural son of the forest." In 1907, he painted this figure again, with the same arm position as in the large historical scene in *The Coureur de Bois* (collection of the National Gallery of Canada).

In the years that followed, Suzor-Coté enjoyed a remarkable career as a figurative painter working in oil and pastels, and as a sculptor. Inspired by French Realist artists such as Jean-François Millet, he developed a fondness for depicting the everyday lives of Québec farmers through portraits and genre scenes. In the early twentieth century, he also received several commissions for portraits of society's influential figures, including that of Sir Wilfrid Laurier in 1909.

Estimation/Estimate **30 000 – 50 000 $**



Marc-Aurèle Fortin

1888-1970

06 Ombres d'automne

c. 1936
Huile sur panneau, signée au bas à droite / Oil on board, signed lower right
96,5 × 121,3 cm / 38 × 47 ¾ in

Provenance

Kastel Gallery, Montréal
Canadian Fine Arts, Toronto
Collection particulière / Private collection, Montréal

Expositions/Exhibitions

55e Salon du printemps / 55th Spring Exhibition, Art Association of Montreal, Montréal, 1938

Marc-Aurèle Fortin, Galerie nationale du Canada, Ottawa, du 17 avril au 17 mai 1964; Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal, du 22 mai au 14 juin 1964; Musée du Québec, Québec, du 25 juin au 19 juillet 1964; Norman Mackenzie Art Gallery, Regina, du 4 au 27 septembre 1964; Willistead Art Gallery of Windsor, Windsor, du 9 octobre au 8 novembre 1964 (cat. n° 39)

Bibliographie/Literature

BUISSON, René. *Marc-Aurèle Fortin : Un maître inconnu*, Montréal, Musée Marc-Aurèle Fortin, 1975.

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

OSTIGUY, Jean-René. *Marc-Aurèle Fortin*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1964.

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

Dans *Ombres d'automne* (v. 1936), Marc-Aurèle Fortin immortalise une ultime impression de son quartier de prédilection à Sainte-Rose (aujourd'hui Laval) avant de partir en expédition dans l'est du Québec. Le grand orme, toujours aussi majestueux, offre une sorte d'adieu en se dépouillant de ses feuilles. La finesse du trait des rameaux aux ramilles s'étend à toute la composition et donne la note à ce paysage orchestral. Occupant la partie supérieure, la canopée de l'orme se fond progressivement dans le ciel grâce au bourrelet des nuages. Chez Fortin, chaque élément entre en contact avec les autres pour former une harmonie picturale. Une ombre se cache au pied de l'arbre; elle trouve son écho dans la futaie, que le vallonnement poursuit jusqu'à la terre de son enfance. Une teinte bleutée à l'horizon s'infiltre sous les champs verdoyants balayés par le vent. La lumière regorge de vie dans ce tableau émouvant.

À son retour d'Europe au printemps 1934, Fortin entame la période des tableaux peints sur fond noir ou gris. Dans la présente pièce, il opte pour la « manière grise » afin d'obtenir des contrastes adoucis ancrés dans un style résolument distinctif. Le fond gris bleuté lui permet d'ajuster les ombres et les lumières de façon dramatique. Cette technique, parfaitement maîtrisée dans *Ombres d'automne*, le distingue d'ailleurs de ses pairs qui adhèrent aux démarches picturales en vogue, dont l'impressionnisme. En effet, Fortin préfère suivre les traces du Britannique Alfred East (1844-1913), peignant « par couches successives, du geste le plus large – pour "bloquer" les masses en couleurs sombres – jusqu'à une touche plus fine et plus claire pour préciser les motifs », constate Michèle Grandbois.

Ombres d'automne, aussi connu sous le titre *April Shadows*, fait partie des tableaux exposés lors du 55e Salon du printemps de l'Art Association of Montreal en 1938. À cette occasion, l'aquarelle *Paysage aux Éboulements* vaut à l'artiste le prestigieux Prix Jessie-Dow. La Galerie nationale du Canada (aujourd'hui le Musée des beaux-arts du Canada) intègre *Ombres d'automne* à l'exposition rétrospective qu'elle lui consacre en 1964. La même année, l'exposition part en tournée dans quatre grandes institutions canadiennes, ce qui contribue à la notoriété du peintre.

A. L.

In *Ombres d'automne* (c. 1936), Marc-Aurèle Fortin immortalizes one last impression of his favourite neighbourhood in Sainte-Rose (now Laval) before going travelling in eastern Québec. The tall, majestic elm offers a kind of farewell by shedding its leaves. The fine lines of the twigs and branches extend to the entire composition and set the tone of this orchestral landscape. Filling the upper part of the painting, the elm's canopy gradually blends into the sky's billowing clouds. Every element comes into contact with the others here to create pictorial harmony. A shadow hiding at the foot of the tree finds its echo in the forest grove and continues to undulate into the landscape of Fortin's childhood. A pale blue on the horizon seeps into the verdant, windswept fields. The light is full of life in this poignant painting.

When he returned from Europe in the spring of 1934, Fortin began a period of painting on black or grey backgrounds. In this work, he chose the "grey manner" to obtain soft contrasts grounded in a resolutely distinctive style. The pale blue-grey background allowed him to adjust shadow and light in dramatic ways. Perfectly mastered in *Ombres d'automne*, this technique sets Fortin apart from his peers who adhered to the painting styles in vogue at the time, such as Impressionism. Fortin preferred to follow in the footsteps of the English painter Alfred East (1844-1913), using, according to Michèle Grandbois, "successive layers of paint, from the broadest strokes—to 'block' the masses of dark colours—to the finest and brightest daubs to define the motifs."

Ombres d'automne, also known under the title *April Shadows*, was shown at the 55th Spring Exhibition of the Art Association of Montreal in 1938. On this occasion, Fortin received the prestigious Jessie Dow Prize for his watercolour *Paysage aux Éboulements*. The National Gallery of Canada included *Ombres d'automne* in the retrospective exhibition of Fortin's work in 1964. That same year, the exhibition travelled to four other major Canadian institutions, increasing the recognition of his work.

Estimation/Estimate **300 000 – 400 000 $**





Robert Wakeham Pilot

1898-1967

07 The Careenage, Barbados

c. 1959
Huile sur toile, signée au bas à gauche / Oil on canvas, signed lower left
56 × 71 cm / 22 × 28 in

Provenance
Galerie Alan Klinkhoff, Montréal
Collection particulière / Private collection, Montréal

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

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

Estimation/Estimate **15 000 – 25 000 $**



Molly Joan Lamb Bobak

1920-2014

08 Training Ships at Oslo Harbour

1960
Huile sur toile, signée et datée au bas à droite /
Oil on canvas, signed and dated lower right
50,8 × 147,3 cm / 20 × 58 in

Provenance
Elliott Louis Gallery, Vancouver
Kastel Gallery, Montréal
Collection particulière / Private collection, Montréal

Molly Joan Lamb Bobak voit le jour le 25 février 1920 à Vancouver, en Colombie-Britannique. De 1938 à 1941, elle étudie l'art à la Vancouver School of Art auprès de Jack Shadbolt et de Charles Scott. En 1942, elle entre au Service féminin de l'Armée canadienne et devient, en 1945, la toute première femme peintre de guerre canadienne, des fonctions qui la mèneront à Aldershot, au Royaume-Uni et, plus tard, en Hollande. À propos de cette expérience, elle écrit un article intitulé *I Love the Army*, dans lequel elle confie que c'est l'humanité qu'elle a tenté de saisir, dans ses œuvres. De retour au pays en 1946, elle épouse Bruno Bobak et ensemble, ils s'installent à Fredericton, au Nouveau-Brunswick. En 1950 et 1951, grâce à une bourse du gouvernement français, Bobak se rend en France pour peindre. Elle retourne en Europe en 1960 et 1961, cette fois grâce au soutien financier du Conseil des arts du Canada. En 1973, Bobak devient membre de l'Académie royale des arts du Canada. Ses œuvres se retrouvent dans de nombreuses collections partout dans le monde. Également illustratrice et enseignante accomplie, elle a travaillé pour plusieurs organismes artistiques nationaux et provinciaux, y compris l'Office national du film, et a fait partie du comité consultatif du Musée des beaux-arts du Canada. Elle est décédée à Fredericton en 2014.

Molly Joan Lamb Bobak was born February 25, 1920, in Vancouver, British Columbia. She attended the Vancouver School of Art from 1938 to 1941, studying under Jack Shadbolt and Charles Scott. Bobak joined the Canadian Women's Army Corps in 1942, and, in 1945, became the first female Canadian war artist; she painted in this capacity at Aldershot, in Britain, and later in Holland. She wrote an article about her experiences titled "I Love the Army," and was quoted as saying, "It was the humanity I tried to capture in my paintings." On her return to Canada in 1946, she married Bruno Bobak, and together they moved to Fredericton, New Brunswick. In 1950-51, Bobak painted in France after receiving a scholarship from the French government, and in 1960-61, she returned to Europe on a Canada Council grant. In 1973, she became a member of the Royal Canadian Academy of Arts. Bobak's paintings are in many collections around the world, but she was also an accomplished illustrator and teacher. She worked for various federal and provincial arts organizations, including the National Film Board of Canada, and served on the National Gallery's Ottawa Advisory Board. She died in Fredericton in 2014.

Estimation/Estimate **25 000 – 35 000 $**

Jean Paul Lemieux

1904-1990

09 La promenade à Menton

1954
Huile sur panneau, signée et datée au bas à droite; titrée avec inscription au dos / Oil on board, signed and dated lower right; titled with inscription on verso
38 × 45,7 cm / 15 × 18 in

Provenance
Collection particulière / Private collection, Montréal

Exposition/Exhibition
La Côte d'Azur, L'Atelier, Québec, du 1er au 14 mars 1956 (cat. n° 12)

Bibliographie/Literature

CARANI, Marie. *Jean Paul Lemieux*, Québec, Musée du Québec et Publications du Québec, 1992.
GRANDBOIS, Michèle. *Jean Paul Lemieux au Musée du Québec*, Québec, Musée du Québec, 2001.
PICHER, Claude, Marjorie MASSON et Rodolphe DE REPENTIGNY. « Expositions », *Vie des arts*, n° 2 (mars-avril 1956), p. 23-27.
ROBERT, Guy. *Lemieux*, Montréal, Stanké, 1975.
ROBERT, Guy. *Jean Paul Lemieux ou La poétique de la souvenance*, Québec, Garneau, 1968.

Pendant qu'il est en congé sabbatique de l'École des beaux-arts de Québec, Jean Paul Lemieux obtient une bourse de la Société royale du Canada qui lui permet de s'établir en Bretagne et sur la Côte d'Azur avec son épouse, Madeleine, et leur fillette, Anne, de septembre 1954 à septembre 1955. Peint en 1954 dans la ville méditerranéenne de Menton, surnommée « perle de la France », le tableau *La promenade à Menton* incarne parfaitement l'esprit des lieux avec sa mer étale et sa lumière ardente qui se réverbère sur les façades pastel des hôtels, les auvents des boutiques et l'esplanade des Sablettes, où flânent promeneurs et promeneuses. Le contraste entre les couleurs chaudes et froides traduit avec justesse la tension entre le climat doux de cette commune et la fraîcheur maritime.

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

A. L.

While on sabbatical from the École des beaux-arts de Québec, Jean Paul Lemieux received a grant from the Royal Society of Canada that allowed him to spend a year in Brittany and on the Côte d'Azur with his wife, Madeleine, and their daughter, Anne, from September 1954 to September 1955. Painted in 1954 in the Mediterranean city of Menton, also known as "the pearl of France," *La promenade à Menton* perfectly captures the lively spirit of the area, with its soothing sea and dazzling sunlight beaming against the hotels' pastel façades, shop awnings, and the Sablettes esplanade, where vacationers enjoy a leisurely stroll. The contrast of warm and cool colours accurately reflects the tension between the warm climate of the city and the coolness of the coast.

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

Estimation/Estimate **20 000 – 30 000 $**





John Geoffrey Caruthers Little

1928 - 2024

10 Parc Montmorency, Québec

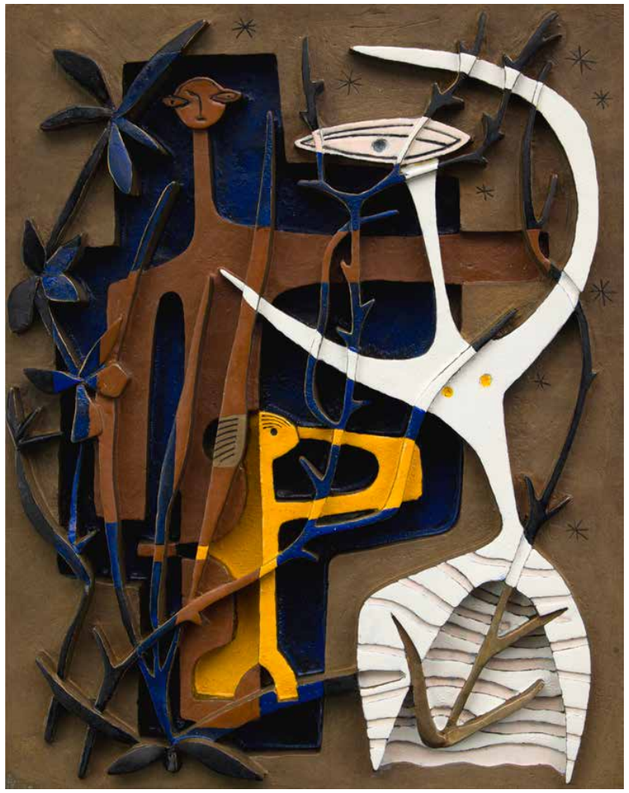
1966
Huile sur toile, signée au bas à droite; signée, titrée et datée sur le châssis / Oil on canvas, signed lower right; signed, titled and dated on the stretcher
61 × 76,2 cm / 24 × 30 in

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

Provenance
Galerie Alan Klinkhoff, Montréal
Collection particulière / Private collection, Québec

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

Estimation/Estimate **20 000 – 25 000 $**



Charles Daudelin

1920 - 2001

11 Famille

1954
Bronze polychrome / Polychrome bronze
34,3 × 27,3 × 3,8 cm / 13 ½ × 10 ¾ × 1 ½ in
Edition de 6 exemplaires et 3 épreuves d'artiste / Édition of 6 copies and 3 artist's proofs

Provenance
Collection de l'artiste, par descendance / Collection of the artist by descent, Montréal

Bibliographie/Literature
JEAN, Marcel (dir.). *L'avenir retrouvé ou la résurrection des rêves*, Montréal, Les 400 coups. Œuvre reproduite en couleur à la page 55. / Work reproduced in colour on page 55.

Né à Granby en 1920, Charles Daudelin, qui se fait d'abord remarquer en tant que peintre au début de la vingtaine, demeure surtout connu pour son rôle dans le renouveau de la sculpture et le développement de l'art public au Canada. Installé à Montréal en 1939 sur la recommandation de Paul-Émile Borduas, il reçoit sa formation à l'École du meuble (1939-1943). Lors d'un séjour à New York (1944), puis en France (1946-1948), il côtoie des artistes tels que Fernand Léger, Jacques Lipchitz et Henri Laurens. Sa carrière ne se limite toutefois pas à la peinture et à la sculpture, puisqu'il réalisera également des marionnettes, des affiches et des décors pour le théâtre, des illustrations de livre, du mobilier d'église ainsi que des médailles et des trophées, en plus d'enseigner à l'École des beaux-arts de Montréal dans les années 1960.

Charles Daudelin est notamment élu membre de l'Académie royale des arts du Canada (1972), lauréat du Prix Paul-Émile-Borduas (1985) et grand officier de l'Ordre national du Québec (1998). Ses peintures et ses sculptures se trouvent aujourd'hui dans plusieurs collections publiques, dont celles du Musée national des beaux-arts du Québec, du Musée d'art contemporain de Montréal et du Musée des beaux-arts du Canada, tandis que ses œuvres d'art public sont visibles à Charlottetown, à Montréal, à Ottawa, à Paris et à Québec, entre autres. À son décès en 2001, les funérailles sont célébrées en la chapelle Notre-Dame-du-Sacré-Cœur, dont il avait conçu l'imposant retable après un incendie quelque 20 ans plus tôt.

J. D.

Born in Granby in 1920, Charles Daudelin, who first made his mark as a painter in his early twenties, is known primarily for his role in reviving the art of sculpture and expanding the presence of public art in Canada. On the advice of Paul-Émile Borduas, Daudelin moved to Montréal in 1939 and attended the École du meuble (1939–43). During visits to New York (1944) and France (1946–48), he spent time with other artists, such as Fernand Léger, Jacques Lipchitz, and Henri Laurens. Beyond his painting and sculpture practice, he also created marionettes, posters, stage sets, book illustrations, and decorative pieces for churches, and designed medals and trophies—all of this in addition to teaching at the École des beaux-arts de Montréal in the 1960s.

Daudelin was elected a member of the Royal Canadian Academy of Arts (1972), received the Prix Paul-Émile-Borduas (1985), and was made a Grand Officer of the Ordre national du Québec (1998). His paintings and sculptures are included in many public collections, including those of the Musée national des beaux-arts du Québec, the Musée d'art contemporain de Montréal, and the National Gallery of Canada. His public artworks can be seen in Charlottetown, Montréal, Ottawa, Québec City, and Paris, among other cities. His funeral, in 2001, was held at the Notre-Dame-du-Sacré-Cœur chapel, whose impressive altarpiece he designed some twenty years earlier after the original was destroyed in a fire.

Estimation/Estimate **10 000 – 12 000 $**

Alfred Pellan

1906-1988

12 La fontaine de Jouvence

1944
Gouache sur carton collé sur carton, signée et datée au bas à droite / Gouache on cardboard laid on cardboard, signed and dated lower right
33,7 × 56,5 cm (à vue) / 13 ¼ × 22 ¼ in (by sight)

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

Bibliographie/Literature

GREENBERG, Reesa. *Les dessins d'Alfred Pellan*, Ottawa, Galerie nationale du Canada et Musées nationaux du Canada, 1980.
LEHMANN, Maria Rosa. *Alfred Pellan : Sa vie et son œuvre / Alfred Pellan: Life and Work*, Toronto, Institut de l'art canadien / Art Canada Institute, 2023. En ligne : <www.aci-iac.ca/fr/livres-dart/alfred-pellan/> [livre consulté en août 2026].
MARTIN, Roxanne. « Une nouvelle esthétique théâtrale », dans Eve-Lyne Beaudry (dir.), *Alfred Pellan : Le rêveur éveillé*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2014.
ROBERT, Guy. *Pellan : Sa vie et son œuvre / Pellan: His Life and His Work*, Montréal, Centre de psychologie et de pédagogie (Artistes canadiens), 1963.

En 1944, à l'invitation d'André Audet, auteur de la série radiophonique *Madeleine et Pierre*, qui sera plus tard adaptée pour la scène, Alfred Pellan fait ses premiers pas dans les coulisses du théâtre. Le peintre, misant sur sa polyvalence, fait appel à la peinture, à l'architecture, à la sculpture et à l'illustration pour créer des costumes et des décors mémorables pour cette première. Au Monument-National, la pièce de théâtre *Madeleine et Pierre 45* constitue une audacieuse réinvention de la scénographie québécoise grâce à la vision artistique de Pellan, qui frappe les esprits : « Ni aux Ballets Russes [*sic*], ni à l'opérette, ni encore moins à l'opéra on n'aura vu autant d'audace dans la mise en scène, autant de coloris, d'originalité et d'élégance dans les décors », écrit le journaliste Lucien Desbiens. Pellan conçoit sept grands décors, dont le château, le ciel, l'enfer, la terre, la chambre du roi Ananas et la fontaine de Jouvence. Nous proposons ici la maquette préparatoire de cette dernière. La majeure partie de ces esquisses à la gouache se trouve dans la collection du Musée national des beaux-arts du Québec et représente un tournant par rapport à la tradition naturaliste. En effet, cette première collaboration théâtrale ouvre la voie « à des univers aux accents cubistes et surréalistes dans lesquels Pellan mélange différents styles architecturaux, jeux de perspectives, motifs géométriques et espaces déconstruits », écrit la chercheuse et chargée de cours Maria Rosa Lehmann. On retrouvera plus tard cette même fantaisie dans *Le soir des rois* (1946) et *La nuit des rois* (1968). Dans *La fontaine de Jouvence* (1944), les arabesques et contorsions des personnages sont mises en évidence par les jets d'eau, qui se détachent d'un ciel bleu profond sans nuages. Ce petit bijou de gouache, en excellent état, marque un jalon important du renouveau esthétique au Québec.

A. L.

In 1944, Alfred Pellan was invited by André Audet, who wrote the radio series *Madeleine et Pierre*, to collaborate on the stage adaptation of the program. Drawing on his architectural sensibilities and his versatility as a painter, sculptor, and illustrator, Pellan's first foray into theatre resulted in some memorable costumes and set designs. During its run at the Monument-National, the play *Madeleine et Pierre 45* boldly reinvented Québec scenography thanks to Pellan's artistic vision. It struck a chord with audiences, including the journalist Lucien Desbiens, who wrote, "Not at the Ballets Russes, nor at the operetta, and even less so at the opera would we have encountered such a daring stage production, such colourful, original, and elegant set design." Pellan produced seven large sets, including a castle, the sky, hell, Earth, King Ananas's room, and the *fontaine de Jouvence*, or Fountain of Youth. On offer here is the preparatory sketch for the *Fontaine*. The majority of these gouache sketches, which marked Pellan's turn from naturalistic tradition, are in the collection of the Musée national des beaux-arts du Québec. In fact, the scholar and teacher Maria Rosa Lehmann states that this first theatre collaboration "sparked Cubist- and Surrealist-infused universes in which Pellan mixed architectural styles, geometric patterns, deconstructed spaces, and multiple perspectives." This same fanciful world would re-emerge in Pellan's set designs for *Le soir des rois (1946)* and *La nuit des rois* (*Twelfth Night*) (1968). In *La fontaine de Jouvence* (1944), the figures' arabesques and contortions are offset by streams of gushing water that stand out against a cloudless, deep-blue sky. This little gem of a gouache is in excellent condition and stands as an important milestone of aesthetic renewal in Québec.

Estimation/Estimate **20 000 – 30 000 $**



Alfred Pellan

1906-1988

13 Redoute

1954
Huile et encre de couleur sur papier, signée au bas à droite / Oil and coloured ink on paper, signed lower right
33 × 25,4 cm / 13 × 10 in

Provenance
Roberts Gallery, Toronto
Collection particulière / Private collection, Montréal

Bibliographie/Literature
GREENBERG, Reesa. *Les dessins d'Alfred Pellan*, Ottawa, Galerie nationale du Canada et Musées nationaux du Canada, 1980. Le dessin à la plombagine sur vélin *Redoute* (1948), qui a inspiré la présente huile et encre sur papier, est reproduit en noir et blanc à la page 84 (fig. 64). / The graphite drawing on vellum *Redoute* (1948), that inspired this oil and ink on paper is reproduced in black and white on page 84 (fig. 64).
ROBERT, Guy. *Pellan : Sa vie, son œuvre*, Montréal, Centre de psychologie et de pédagogie (Artistes canadiens), 1963. Œuvre reproduite en noir et blanc à la page 124 (fig. 273); mention de l'œuvre à la page 131. / Work reproduced in black and white on page 124 (fig. 273); mention of the artwork on page 131.

Au cours d'un séjour à Paris de 1952 à 1955, le peintre Alfred Pellan récolte enfin le fruit de 14 années de formation acharnée. En 1954, il participe au 10e Salon de mai du Musée national d'art moderne, aux côtés de Marc Chagall, de Fernand Léger, d'Alfred Manessier, de Pablo Picasso, de Hans Hartung et de Pierre Soulages, entre autres artistes de renommée internationale. En février et mars 1955, le même musée lui organise une rétrospective réunissant près d'une centaine de ses œuvres. Produite dans cette lancée, *Redoute* (1954) s'inscrit dans une série inspirée des poèmes du recueil *Capitale de la douleur* de Paul Éluard. Elle a été réalisée à partir d'un dessin préparatoire à la plombagine exécuté en 1948.

Selon l'historienne de l'art Reesa Greenberg, le dessin illustre les vers 1 à 4, puis 8 et 9 du poème « Entre autres » : « À l'ombre des arbres / Comme au temps des miracles, / Au milieu des hommes / Comme la plus belle femme // — Une femme jeune, grande et belle / En robe noire très décolletée. » L'artiste traduit les visions oniriques du poème grâce à un mélange éclectique d'images, à la transformation d'un arbre en visage transparent révélant une scène, ainsi qu'à l'inadéquation des formes. Le dessin à la plombagine a été présenté lors de l'exposition *Alfred Pellan* à la Salle d'honneur de l'hôtel de ville de Montréal, du 6 au 30 novembre 1956 (cat. n° 245). Il fait aujourd'hui partie de la collection du Musée national des beaux-arts du Québec (n° CE.2011.696).

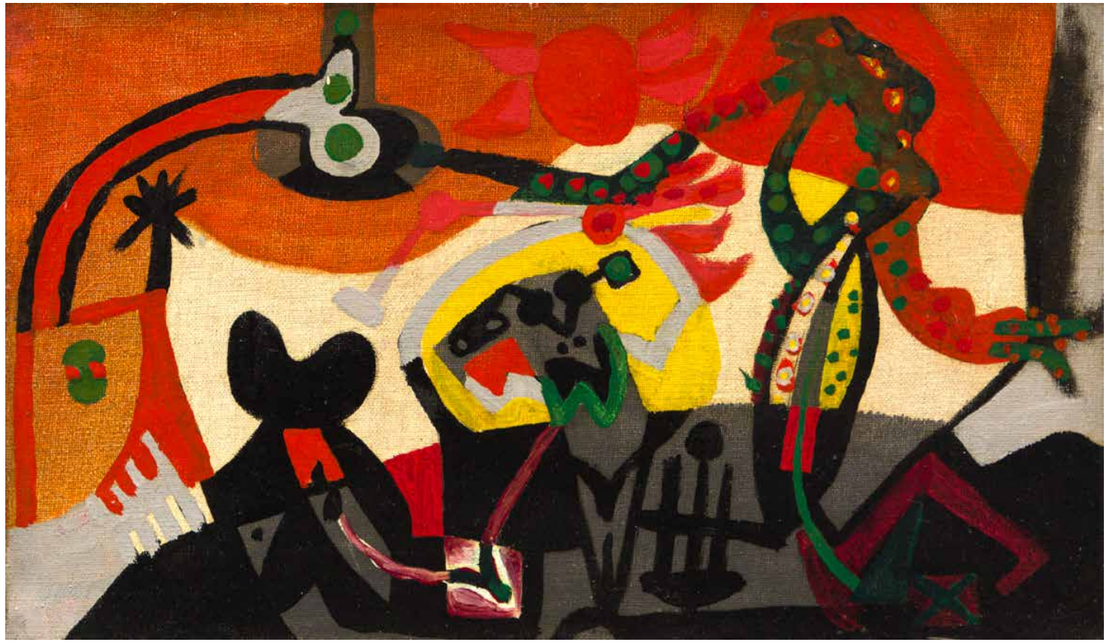
A. L.

While living in Paris from 1952 to 1955, the painter Alfred Pellan finally reaped the rewards of his fourteen years of persistent training. In 1954, he participated in the Musée national d'art moderne's 10th annual Salon de mai, alongside internationally renowned artists such as Marc Chagall, Fernand Léger, Alfred Manessier, Pablo Picasso, Hans Hartung, and Pierre Soulages. In February and March of 1955, the same museum presented a retrospective of Pellan's work that featured nearly a hundred of his works. Produced during this momentum-filled period, *Redoute* (1954) is part of a series inspired by the poems in Paul Éluard's book *Capitale de la douleur* (*Capital of Pain*). It was created from a preparatory graphite drawing executed in 1948.

According to the art historian Reesa Greenberg, *Redoute* illustrates lines one to four and eight to nine of the poem "Entre autres" (Among Others): "In the shade of trees / As in the days of miracles, / In the midst of men / As the most beautiful woman, // — A young woman, tall and lovely / In a low-cut black dress." Pellan translates the poem's dreamlike visions through an eclectic blend of images, the transformation of a tree into a translucent face that unveils a scene, and the incompatibility of forms. The preparatory graphite drawing was presented in the exhibition *Alfred Pellan* at the Salle d'honneur at Montréal City Hall from November 6–30, 1956 (cat. no. 245) and is now in the collection of the Musée national des beaux-arts du Québec (no. CE.2011.696).

Estimation/Estimate **20 000 – 25 000 $**





Alfred Pellan

1906-1988

14 Sans titre / Untitled

n. d.
Huile sur toile, signée sur le châssis / Oil on canvas, signed on the stretcher
19 × 33 cm / 7 ½ × 13 in

Provenance
Galerie Alan Klinkhoff, Montréal
Collection particulière / Private collection, Montréal

Alfred Pellan naît à Québec en 1906. En 1920, il étudie à l'École des beaux-arts de Québec. Premier boursier en peinture de la province, il part pour Paris six ans plus tard. Pellan poursuit ses études à l'École supérieure nationale des beaux-arts de Paris, où il reçoit le premier prix de peinture en 1928. Il réside à Paris jusqu'en 1940, travaillant aux académies de la Grande-Chaumière, Colarossi et Ranson. Fuyant la guerre, l'artiste revient au Canada, où il enseigne la peinture à l'École des beaux-arts de Montréal de 1943 à 1952. L'année 1948 est fondatrice pour Pellan, instigateur d'un mouvement d'avant-garde dont le manifeste, *Prisme d'yeux*, comptera 15 signataires. Parmi les nombreux prix et distinctions que Pellan reçoit au cours de sa prolifique carrière, mentionnons le premier prix de la première grande exposition d'Art mural de Paris (1935), le premier prix de peinture de la 65e Exposition annuelle du printemps au Musée des beaux-arts de Montréal (1948), la bourse de la Société royale du Canada (1952-1953), le premier prix au concours de murales pour le City Centre Building de Montréal (1957) et un doctorat *honoris causa* de l'Université d'Ottawa (1969). Pellan reçoit le Prix Paul-Émile-Borduas en 1984 et est décoré de l'Ordre national du Québec en 1985. Il s'éteint à Montréal le 30 octobre 1988.

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

Estimation/Estimate **20 000 – 30 000 $**



Jean-Philippe Dallaire

1916-1965

15 Troubadour

1946
Gouache sur papier, signée et datée au bas à droite / Gouache on paper, signed and dated lower right
34,3 × 24 cm / 13 ½ × 9 ½ in

Provenance
Collection Omer Parent, Québec
Collection particulière / Private collection, Montréal

En 1938, après un bref stage de six mois à l'École des beaux-arts de Montréal, Jean-Philippe Dallaire part terminer sa formation à Paris grâce à une bourse du gouvernement québécois. Pendant l'occupation allemande, soit de 1940 à 1944, il est interné au camp Saint-Denis, en banlieue de Paris, où il continue de pratiquer son art. Il rentre finalement au Canada en 1945 et enseigne le dessin et la peinture à l'École des beaux-arts de Québec de 1946 à 1952, puis travaille comme illustrateur à l'Office national du film jusqu'en 1957. L'année suivante, il retourne en France et s'installe à Vence, où il peindra sans cesse jusqu'à sa mort en 1965. Une première rétrospective de son œuvre est présentée en 1968 au Musée d'art contemporain de Montréal et au Musée national des beaux-arts du Québec. En 1999, ce dernier établissement reprend le travail de l'artiste en proposant au public la grande rétrospective *Dallaire*, qui est assortie d'un imposant catalogue. Par la suite, de 2005 à 2008, la Ville de Gatineau présente l'exposition itinérante *Dallaire illustrateur : Extraits des séries historiques*. Et dernièrement, en 2016, *Hommage à Dallaire : Que la fête commence !* a été présentée à la Galerie Montcalm de la Maison du Citoyen de Gatineau pour souligner le centenaire de la naissance de l'artiste.

In 1938, after spending six months at the École des beaux-arts de Montréal, Jean-Philippe Dallaire received a grant from the Québec government to complete his studies in Paris. During the German occupation of 1940 to 1944, he was held at the internment camp in Saint-Denis, a suburb of Paris, where he managed to continue making art. He finally returned to Canada in 1945, and taught drawing and painting at the École des beaux-arts de Québec from 1946 to 1952, before working as an illustrator for the National Film Board of Canada until 1957. The following year, he returned to France and settled in Vence, where he painted continuously until his death in 1965. A first retrospective of his work was presented in 1968 at the Musée d'art contemporain de Montréal and at the Musée national des beaux-arts du Québec. In 1999, the latter would present *Dallaire*, a large-scale retrospective on his work, accompanied by an extensive catalogue. Afterward, from 2005 to 2008, the City of Gatineau organized the travelling exhibition *Dallaire illustrateur : Extraits des séries historiques*. And finally, in 2016, *Hommage à Dallaire : Que la fête commence!* was presented at the Galerie Montcalm at Gatineau's Maison du Citoyen to mark the 100th anniversary of the artist's birth.

Estimation/Estimate **12 000 – 15 000 $**

Jean-Philippe Dallaire

1916-1965

16 Sans titre / Untitled

1947
Gouache sur papier, signée et datée au bas à gauche / Gouache on paper, signed and dated lower left
66 × 50,8 cm / 26 × 20 in

Provenance
Collection particulière / Private collection, Toronto

Bibliographie/Literature
GRANDBOIS, Michèle, Marie CARANI et Michaël LA CHANCE. *Dallaire*, Québec, Musée du Québec, 1999.

Cette fine gouache réalisée en 1947 réunit à elle seule la virtuosité plastique, les sujets fétiches et les influences iconoclastes de Jean Dallaire, peintre évoluant en marge des courants et des manifestes de l'après-guerre. Expression d'un langage métissé, elle se caractérise par un espace postcubiste aux plans rabattus. Un personnage assis pose dans un décor intérieur surchargé de motifs et baigné d'une lumière surréaliste. Ses bras fléchis – le gauche sortant du cadre – révèlent des mains expressives plus grandes que nature. Selon Michèle Grandbois, « Dallaire est très sensible au vocabulaire plastique que Jean Lurçat[1] applique à la tapisserie. Il s'en inspire pour l'organisation générale des surfaces qu'il surcharge de motifs décoratifs, empruntés sans pudeur ». Le personnage est un paysan vêtu d'un chapeau tronqué et d'une salopette de travail. Un petit foulard noué autour du cou ajoute un détail savoureux à cette composition, qui se situe à mi-chemin entre la nature morte et la scène de genre. Œuvre empreinte de sensibilité et de mystère, cette gouache sur papier occupe une place enviable dans le corpus du peintre.

A. L.

1. Peintre, céramiste et tapissier français (1892-1966).

Painted in 1947, this fine gouache illustrates the formal virtuosity, favourite subjects, and iconoclastic influences of Jean Dallaire, a painter who evolved on the margins of postwar trends and manifestos. Articulating a hybrid language, the work is characterized by a post-Cubist space of folded planes. A seated figure poses in an interior setting overladen with motifs and bathed in surrealistic light. His bent arms—the left one extending beyond the frame—reveal expressive, larger-than-life hands. "Dallaire is very sensitive to the formal vocabulary that Jean Lurçat[1] applied to tapestry," notes Michèle Grandbois. "It informs the general organization of his surfaces, which he loads up with unabashedly borrowed decorative motifs." The figure is a peasant wearing a truncated hat and overalls. A small scarf tied around his neck adds a delicious detail to the composition, which is halfway between a still-life and a genre scene. A work full of sensitivity and mystery, this gouache on paper holds an enviable place in Dallaire's body of work.

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

1. French painter, ceramicist, and tapestry weaver (1892-1966).



Jean-Philippe Dallaire

1916 - 1965

17 Ô redoutable femelle !

1954
Huile sur toile cartonnée, signée au bas à gauche, titrée au bas à droite; signée, titrée et datée avec inscription au dos / Oil on canvas board, signed lower left, titled lower right; signed, titled and dated with inscription on verso
50,8 × 40,6 cm / 20 × 16 in

Provenance
Dominion Gallery, Montréal
Galerie Alan Klinkhoff, Montréal
Collection particulière / Private collection, Montréal

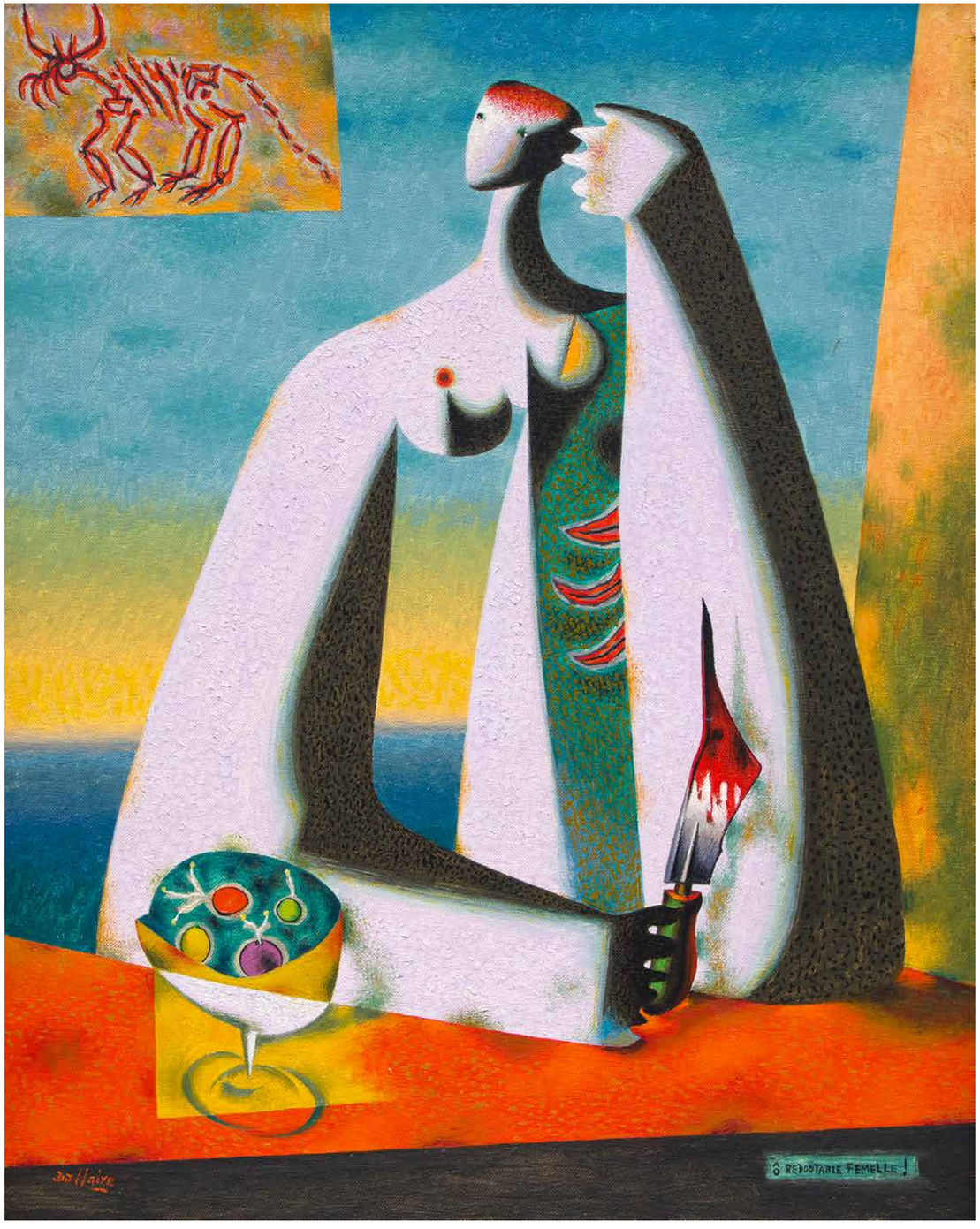
Bibliographie/Literature
GRANDBOIS, Michèle, Marie CARANI et Michaël LA CHANCE. *Dallaire*, Québec, Musée du Québec, 1999.
SIOUI, Anne-Marie. *Jean Dallaire*, Québec, ministère des Affaires culturelles du Québec, 1979.

En 1954, au sommet de son art, Jean Dallaire signe cette huile, qui séduit d'entrée de jeu grâce à ses couleurs chatoyantes et à sa composition postcubiste. La période de 1950 à 1956 est marquée par une tendance humoristique et satirique dans l'œuvre de l'artiste, qui schématise ici son sujet en optant pour une forme de géométrisation et de multiplication des plans ainsi qu'un allongement maniériste des membres. L'arrière-plan crépusculaire projette sa lumière dorée et ses couleurs vibrantes sur toutes les facettes et tous les angles de l'aire picturale, ce qui ajoute à l'ambiance lyrique de cette pièce évocatrice. La luminosité des teintes est renforcée par une technique qui consiste à peindre les formes sur un fond neutre, puis à les laisser sécher complètement avant d'appliquer une nouvelle couche picturale par petites touches. On note par ailleurs une structure en deux temps : linéaire d'abord, qui délimite les objets et esquisse le sujet; puis chromatique, qui définit de nouveaux plans et sculpte l'espace au moyen de jeux de couleurs. La finesse du trait réinvente le pointillisme et l'impressionnisme dans un registre chromatique d'une grande virtuosité.

A. L.

In 1954, at the peak of his artistic output, Jean Dallaire produced this oil painting, which, with its shimmering colours and post-Cubist composition, is instantly appealing. Between 1950 and 1956, his work was characterized by a tendency toward humour and satire. Here, he schematizes his subject through geometric forms, a proliferation of planes, and a stylized lengthening of the limbs. The twilight background casts golden light and vibrant colours onto every facet and angle of the pictorial space, adding to the lyrical atmosphere of this evocative work. Each hue's luminosity is heightened by a technique that involves painting forms on a neutral background and letting them dry completely before applying a new pictorial layer with short brushstrokes. Indeed, *Ô redoutable femelle!* can be said to have a two-part structure: a linear one that outlines objects and sketches in the subject, and a chromatic one that defines additional planes and creates three-dimensionality through the careful juxtaposition of colours. The finesse of the brushstrokes reinvents Pointillism and Impressionism in a virtuosic chromatic register.

Estimation/Estimate **35 000 – 45 000 $**



Jack Hamilton Bush

1909-1977

18 Girl with Red Hair

1949
Huile sur panneau, signée au bas à gauche; signée, titrée et datée au dos / Oil on board, signed lower left; signed, titled and dated on verso
76,2 × 61 cm / 30 × 24 in

Provenance

Sotheby's, Important Canadian Art, November 23, 2011 (lot 133)
Rumi Galleries, Mississauga
Cowley Abbott, Spring Live Auction of Important Canadian Art, June 9, 2021 (lot 33)
Collection particulière / Private collection, Montréal

Exposition/Exhibition

Jack Bush, Roberts Gallery, Toronto, from February 16 to March 1, 1952 (cat. no. 11)

Bibliographie/Literature

BATTLE, Murray (réal./dir.). *Jack Bush*, documentaire/documentary, Office national du film du Canada / National Film Board of Canada, 1979, 56 min.
DUVAL, Paul. "English Masters Show; Jack Bush Exhibit; New Records," *Saturday Night* 67: 25, March 29, 1952, p. 19-20.
MCCARTHY, Pearl. "The Lesson From Jack Bush Exhibit," *The Globe and Mail*, February 16, 1952, p. 8.
STANNERS, Sarah. *Jack Bush Paintings: A Catalogue Raisonné, Volume 1, 1920-1954*, Toronto, David Mirvish Books and Coach House Press, 2024. Mention de l'œuvre à la page 364 et reproduction en couleur à la page 365. / Work mentioned on page 364 and reproduced in colour on page 365.

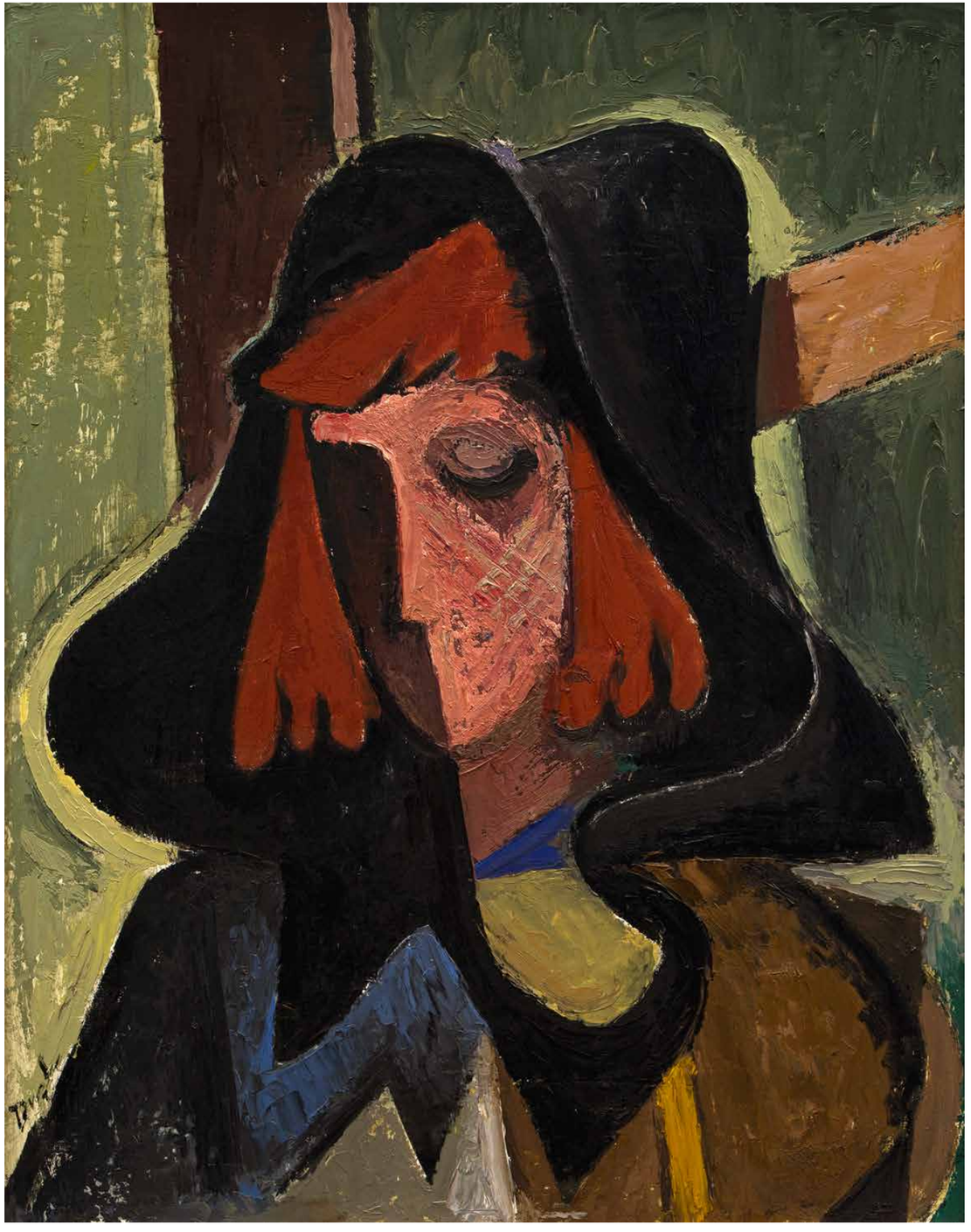
En 1949, Jack Bush, qui a déjà commencé à explorer l'abstraction, n'a pas encore complètement abandonné l'art figuratif, comme le révèle la présente huile sur panneau. Qui est donc la « fille aux cheveux roux » du titre, qui semble par ailleurs porter un voile ? Impossible de le déterminer avec certitude, mais une des hypothèses avancées par Sarah Stanners, professeure associée au Département d'histoire de l'art de l'Université de Toronto, est qu'il pourrait s'agir de Marie-Madeleine. En effet, dans l'histoire de l'art, ce personnage biblique est souvent représenté avec une chevelure rousse. De plus, l'artiste, marqué par son éducation dans la tradition anglicane, s'inspire de l'iconographie religieuse pour deux autres œuvres la même année : *The Virgin* (avec un voile blanc) et *Job*. Le présent tableau, cependant, dénote une démarche picturale nettement plus moderne, avec des éléments postcubistes.

Girl with Red Hair est présenté dans la première exposition individuelle de Bush à la Roberts Gallery, à Toronto. Dans les pages du magazine *Saturday Night*, un critique salue les œuvres de l'exposition pour leur « intégration très personnelle de l'atmosphère et de la forme », puis conclut que « Jack Bush a ouvert une nouvelle voie qui pourrait le mener à de riches découvertes picturales ». Pearl McCarthy, connue pour la vivacité de ses critiques d'art dans *The Globe and Mail*, souligne elle aussi, à l'occasion de cette exposition, l'« attrait très réel » des tableaux de Bush [nous traduisons].

In 1949, Jack Bush had already begun exploring abstraction yet hadn't yet completely abandoned figurative art, as this oil on board demonstrates. Who is this "girl with red hair" who also appears to be wearing a veil? It is impossible to determine for certain, but Sarah Stanners, adjunct professor in the Department of Art History at the University of Toronto, posits that it could be Mary Magdalene. Throughout art history, this biblical figure has often been represented with red hair. Furthermore, influenced by his Anglican education, Bush drew inspiration from religious iconography for two other works he painted that same year: *The Virgin* (in a white veil) and *Job*. This painting, however, has a much more modern pictorial approach with post-Cubist elements.

Girl with Red Hair was presented in Bush's first solo exhibition at the Roberts Gallery, in Toronto. In the magazine *Saturday Night*, a reviewer praised the works in the exhibition for their "highly personal integration of mood and form" and concluded that "Jack Bush has opened a new vein which might lead him to some rich future discoveries in paint." Pearl McCarthy, known for her sharp art reviews in *The Globe and Mail*, also emphasized the "very real appeal" of Bush's paintings in the exhibition.

Estimation/Estimate **20 000 – 30 000 $**



Alexander Colville

1920 - 2013

19 Quarry, Sackville (No. 56)

c. 1941
Huile sur panneau, titrée au dos / Oil on board, titled on verso
50,8 × 61 cm / 20 × 24 in

Provenance
Succession de l'artiste / Estate of the artist
Heffel Gallery (vente privée / private sale)
Collection particulière / Private collection, Montréal

Figure majeure de la peinture canadienne, Alex Colville est tour à tour peintre, dessinateur, graveur et muraliste. Né en 1920 à Toronto, il déménage avec sa famille à Amherst, en Nouvelle-Écosse, en 1929. Après des études en beaux-arts à la Mount Allison University, il sert dans l'armée de 1942 à 1946 et travaille comme artiste de guerre de 1944 à 1946. Il retourne ensuite enseigner à son alma mater, mais quitte la profession en 1963 pour se consacrer définitivement à la peinture. Colville adopte une pratique rigoureuse qui s'apparente davantage au précisionnisme américain des années 1930 qu'au photoréalisme. Il est fortement inspiré par les luministes américains, en particulier Edward Hopper.

Réalisée vers 1941, l'huile sur panneau *Quarry, Sackville (No. 56)* est une œuvre de jeunesse de Colville. L'artiste entretient un lien profond avec la ville universitaire de Sackville (aujourd'hui Tantramar), au Nouveau-Brunswick, où il a étudié et enseigné. Sa maison-atelier, la « Colville House », est aujourd'hui un musée géré par l'Owens Art Gallery. L'œuvre représente l'ancienne carrière de grès rouge de Sackville, qui a fourni la pierre pour la plupart des bâtiments de l'université et qui a récemment été transformée en parc naturel.

Toujours porteuse d'une intensité narrative et empreinte de mystère, l'œuvre de Colville se distingue par un subtil équilibre entre l'imagination et la logique, la recherche formelle et l'engagement social. Au fil de sa carrière, Colville acquiert une grande renommée et reçoit de nombreux prix et distinctions. En 1983, le Musée des beaux-arts de l'Ontario, à Toronto, lui consacre une vaste rétrospective; le Musée des beaux-arts de Montréal emboîte le pas en 1994. En 1982, Colville est fait compagnon de l'Ordre du Canada. En 2003, il reçoit le Prix du Gouverneur général en arts visuels et en arts médiatiques. Alex Colville s'éteint paisiblement chez lui, à Wolfville, en Nouvelle-Écosse, en 2013.

A. L.

A major figure in Canadian art, Alex Colville was a painter, illustrator, printmaker, and muralist. Born in 1920 in Toronto, he moved with his family to Amherst, Nova Scotia, in 1929. After studying fine arts at Mount Allison University, he served in the army from 1942 to 1946 and worked as a war artist from 1944 to 1946. He then returned to teach at his alma mater, leaving the profession in 1963 to dedicate himself entirely to painting. Colville adopted a rigorous approach related more to American Precisionism of the 1930s than to Photorealism. He was greatly influenced by the American Luminists, especially Edward Hopper.

Painted circa 1941, the oil-on-board *Quarry, Sackville (No. 56)* is one of Colville's early works. He had a strong connection with the university town of Sackville (now part of Tantramar), New Brunswick, where he studied and taught. His studio-home is now a museum, Colville House, run by the Owens Art Gallery. The painting depicts the former Sackville quarry, which provided the red sandstone for most of the university's buildings and has been recently transformed into a natural park.

Always imbued with narrative intensity and mystery, Colville's work stands out for its subtle balance between imagination and reason, formal research and social engagement. Over the course of his career, Colville became a celebrated artist, receiving many awards and distinctions. In 1983, the Art Gallery of Ontario, in Toronto, presented a vast retrospective of his work; the Montreal Museum of Fine Arts followed suit in 1994. In 1982, he was made a Companion of the Order of Canada. In 2003, he received the Governor General's Award in Visual and Media Arts. Colville died peacefully in his home in Wolfville, Nova Scotia, in 2013.

Estimation/Estimate **20 000 – 30 000 $**



Jean Paul Lemieux

1904-1990

20 Marcheur dans la nuit

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

Bibliographie/Literature

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

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 un marcheur semble avoir été croqué sur le vif. Typique de « l'effet Lemieux », la silhouette énigmatique tronquée par le cadre indique une trajectoire hors champ – un ailleurs où s'échapper. La schématisation du personnage est renforcée par les quelques coups de brosse qui balaient le hameau enneigé, accentué par de petites touches illusionnistes. L'œil passe d'un élément à l'autre à la recherche d'une symétrie, puis se rabat sur la poésie d'une ville intemporelle. On devine le contour des sommets et le village endormi sous un ciel étoilé chargé de flocons. 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.

Emblematic of Jean Paul Lemieux's most mature work, this small painting gives the impression of a photographic snapshot in which a walker appears to have been sketched on the spot. Characteristic of the "Lemieux effect," the enigmatic, truncated figure suggests a trajectory beyond the confines of the frame—an elsewhere toward which to escape. The schematization of the figure is reinforced by a few brushstrokes that sweep across the snowy hamlet, itself accentuated by a few illusionistic touches. The gaze travels from one element to the other, seeking symmetry, before settling on the poetry of a timeless city. The outline of far-off mountains and a sleepy little town are barely discernible through the starry sky filled with snowflakes. 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 **30 000 – 40 000 $**



Jean Paul Lemieux

1904-1990

21 Sans titre / Untitled

c. 1980
Huile sur papier marouflé sur panneau, signée au bas à gauche / Oil on paper laid on board, signed lower left
88,9 × 55,2 cm / 35 × 21 ¾ in

Provenance
Collection particulière / Private collection, Québec

Au tournant des années 1980, Jean Paul Lemieux opte résolument pour une approche plus symbolique de la peinture, fondée sur un regard intérieur et une élévation du sentiment, qui, une fois transposée visuellement par une série de procédés formels, transcende l'espace pictural. Ces procédés se repèrent aisément dans la forme modulante des œuvres, leurs lignes diagonales, souvent obliques, les jeux d'échelles et de plans et la présence soutenue de figures en opposition avec la scène, qui sont peintes soit en très gros plan, soit de dos ou floutées. *Sans titre* (v. 1980) rassemble les éléments incontournables de cette période, ainsi que ceux qui ont fait la marque du peintre tout au long de sa carrière, à savoir la scène hivernale, l'horizon et l'immensité, le ciel chargé de neige et le personnage solitaire emmitouflé avec chapeau et foulard affichant une expression à la fois digne, sincère et sensible. À propos de cette période, Marie Carani constate que « plusieurs dessins et tableaux tardifs de Lemieux racontent [...] le grand drame de l'homme contemporain. [...] Toutes les œuvres concernent ainsi les problèmes de l'être et du néant, de la vérité et de l'illusion, du visage et du masque ».

Né à Québec en 1904 et formé à l'École des beaux-arts de Montréal entre 1926 et 1934, Jean Paul Lemieux n'adhère à aucun des grands courants de son temps. Outre sa carrière de peintre, il travaille comme critique et enseignant d'art, principalement à Québec. C'est à partir de la fin des années 1950 que sa renommée s'accroît de façon fulgurante, au Canada et à l'étranger. Il expose alors en solo partout au pays et ses tableaux font entre autres partie d'expositions d'art canadien à la Tate Gallery de Londres (1963), au Palais Galliera de Paris (1963) et au Museum of Modern Art de New York (1965). De plus, il représente le Canada à la 4e Biennale de São Paulo en 1957, à la 30e Biennale de Venise en 1960, ainsi qu'aux Expositions universelles de Bruxelles et d'Osaka en 1958 et en 1970 respectivement. Lorsqu'il prend sa retraite de l'enseignement en 1965, il déménage à L'Isle-aux-Coudres, où il se consacre entièrement à la peinture. Lemieux devient membre de l'Académie royale des arts du Canada en 1966; il est décoré de la médaille du Conseil des arts du Canada en 1967; et il est fait compagnon de l'Ordre du Canada en 1968 et grand officier de l'Ordre national du Québec en 1997 (à titre posthume). Il s'éteint à Québec en 1990.

Bibliographie/Literature
CARANI, Marie. *Jean Paul Lemieux*, Québec, Musée du Québec et Publications du Québec, 1992.
CHAMPAGNE, Michel et Daniel MORENCY DUTIL. *Le silenciaire : Jean Paul Lemieux chez-lui*, Montréal, Éditions Elysée, 1980.

In the early 1980s, Lemieux made a firm decision to approach painting more symbolically, based on personal insight and emotional awareness, which, when transposed visually through a series of formal processes, transcends the pictorial space. These methods are easily identified by the modulating format of the works, their diagonal, often oblique lines, the play of scale and surface planes, and the steady presence of figures placed in opposition to their surroundings—depicted in close-up, from behind, or blurred. *Untitled* (c. 1980) brings together the essential elements of this period—elements that were Lemieux's signature characteristics throughout his long career: the winter scene, the immensity and the horizon, the snow-laden sky, and the lone character bundled in hat and scarf bearing an expression at once dignified, sincere, and sensitive. Discussing this period in Lemieux's work, Marie Carani writes, "Many of Lemieux's late drawings and paintings depict the great drama of modern humanity ... All of his work addresses the duality of being and nothingness, truth and illusion, the face and the mask."

Born in Québec City in 1904 and trained at the École des beaux-arts de Montréal between 1926 and 1934, Jean Paul Lemieux forged his own artistic path, ignoring the major trends of his times. Beyond his career as a painter, he was also an art critic and teacher, mainly in Québec City. In the late 1950s and over the decade that followed, Lemieux's reputation grew exponentially, both at home and abroad. He was honoured with solo shows throughout Canada, and his works were included in exhibitions on Canadian art at the Tate Gallery in London (1963), the Musée Galliera in Paris (1963), and the Museum of Modern Art in New York (1965). He also represented Canada at the 4th Bienal de São Paulo in 1957, the 30th Venice Biennale in 1960, and the Brussels and Osaka World Fairs in 1958 and 1970, respectively. When he retired from teaching in 1965, he moved to L'Isle-aux-Coudres and devoted himself entirely to painting. Lemieux became a member of the Royal Canadian Academy of Arts in 1966 and received the Canada Council Medal in 1967. In 1968 he was appointed a Companion of the Order of Canada, and in 1997 he was made a Grand Officer of the Ordre national du Québec (posthumously). He died in Québec City in 1990.

Estimation/Estimate **35 000 – 45 000 $**



Rita Letendre

1928 - 2021

22 Le rêve

1961
Huile sur toile, signée et datée au bas à droite; signée, titrée et datée sur le châssis / Oil on canvas, signed and dated lower right; signed, titled and dated on the stretcher
31 × 35,6 cm / 12 ¼ × 14 in

Provenance
Galerie Simon Blais, Montréal
Heffel Fine Art, Canadian Post-War & Contemporary Art, November 28, 2013 (lot 3)
Collection particulière, Nouvelle-Écosse / Private collection, Nova Scotia

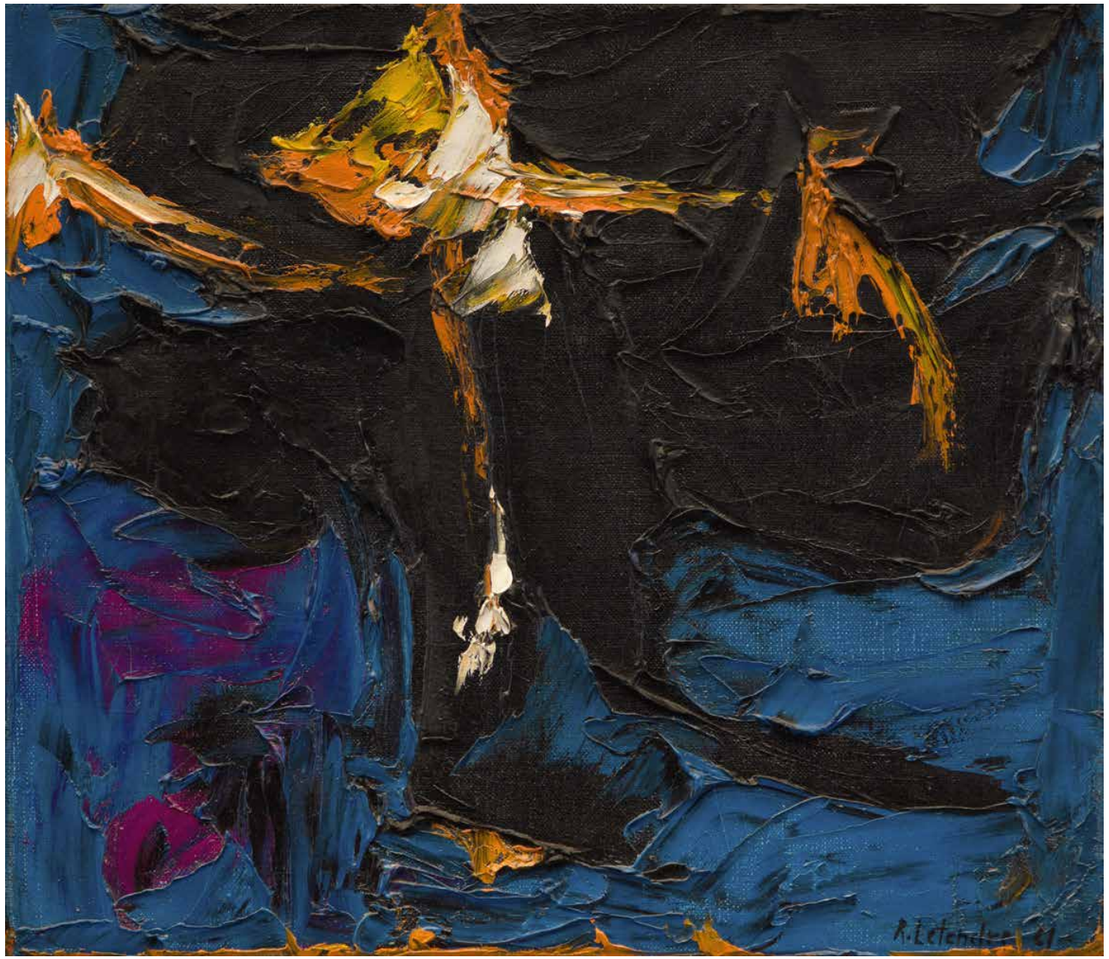
Rita Letendre naît à Drummondville en 1928 de parents abénakis et québécois. Elle commence sa carrière dans les années 1950, après de brèves études à l'École des beaux-arts de Montréal, qu'elle délaisse pour fréquenter le groupe des Automatistes. Avec eux, elle participe à l'exposition *La matière chante* (1954), ainsi qu'à *Espace 55*, au Musée des beaux-arts de Montréal (1955). Elle remporte le Prix de la jeune peinture en 1959 et le Prix Rodolphe-de-Repentigny en 1960. Un style plus distinctif émerge de son œuvre au début des années 1960, lorsque l'échelle des figures prend de l'expansion sur la toile, que l'enchaînement des coups de spatule, qui jette de l'huile et monte en flammes, génère des couleurs à la fois explosives et ténébreuses. Peint durant les années montréalaises de Letendre, c'est-à-dire de 1953 à 1963, décennie marquante d'une longue carrière, *Le rêve* (1961) s'impose dans le corpus dont il est issu par son intensité culminante, sa force mystique et sa parfaite maîtrise formelle.

En 2010, Letendre est élue membre de l'Académie royale des arts du Canada et remporte le Prix du Gouverneur général du Canada en arts visuels et en arts médiatiques. En 2016, on lui décerne le Prix Paul-Émile-Borduas. Au cours de l'été 2017, le Musée des beaux-arts de l'Ontario lui consacre une rétrospective majeure intitulée *Rita Letendre: Fire & Light*. L'artiste s'éteint à Toronto le 20 novembre 2021.

Rita Letendre was born in Drummondville in 1928 to Abenaki and Québécois parents. She began her career in the 1950s after a brief period of study at the École des beaux-arts de Montréal, which she left to join the Automatistes. With them, she participated in the exhibition *La matière chante* (1954) and in *Espace 55* at the Montreal Museum of Fine Arts (1955). In 1959, she won the Prix de la jeune peinture, and she was honoured with the Prix Rodolphe-de-Repentigny in 1960. In the early 1960s, a more distinctive style emerged as the scale of her figures expanded across the canvas, spatula strokes in quick sequence igniting colours at once explosive and dark. Painted during Letendre's Montréal years—from 1953 to 1963, a pivotal decade in her long career—*Le rêve* (1961) is characterized by its peak intensity, mystical power, and perfect formal mastery.

In 2010, she became a member of the Royal Canadian Academy of Arts and received the Governor General's Award in Visual and Media Arts. She was the recipient of the Prix Paul-Émile-Borduas in 2016, and in the summer of 2017 the Art Gallery of Ontario presented a major retrospective of her work titled *Rita Letendre: Fire & Light*. She died on November 20, 2021, in Toronto.

Estimation/Estimate **35 000 – 45 000 $**



Rita Letendre

1928-2021

23 Sans titre / Untitled

1960
Huile sur toile, signée et datée au bas à droite /
Oil on canvas, signed and dated lower right
61 × 66 cm / 24 × 26 in

Provenance
Collection particulière / Private collection, Montréal

Bibliographie/Literature

NASGAARD, Roald. *Abstract Painting in Canada*, Vancouver, Douglas & McIntyre, et Halifax, Art Gallery of Nova Scotia, 2007.

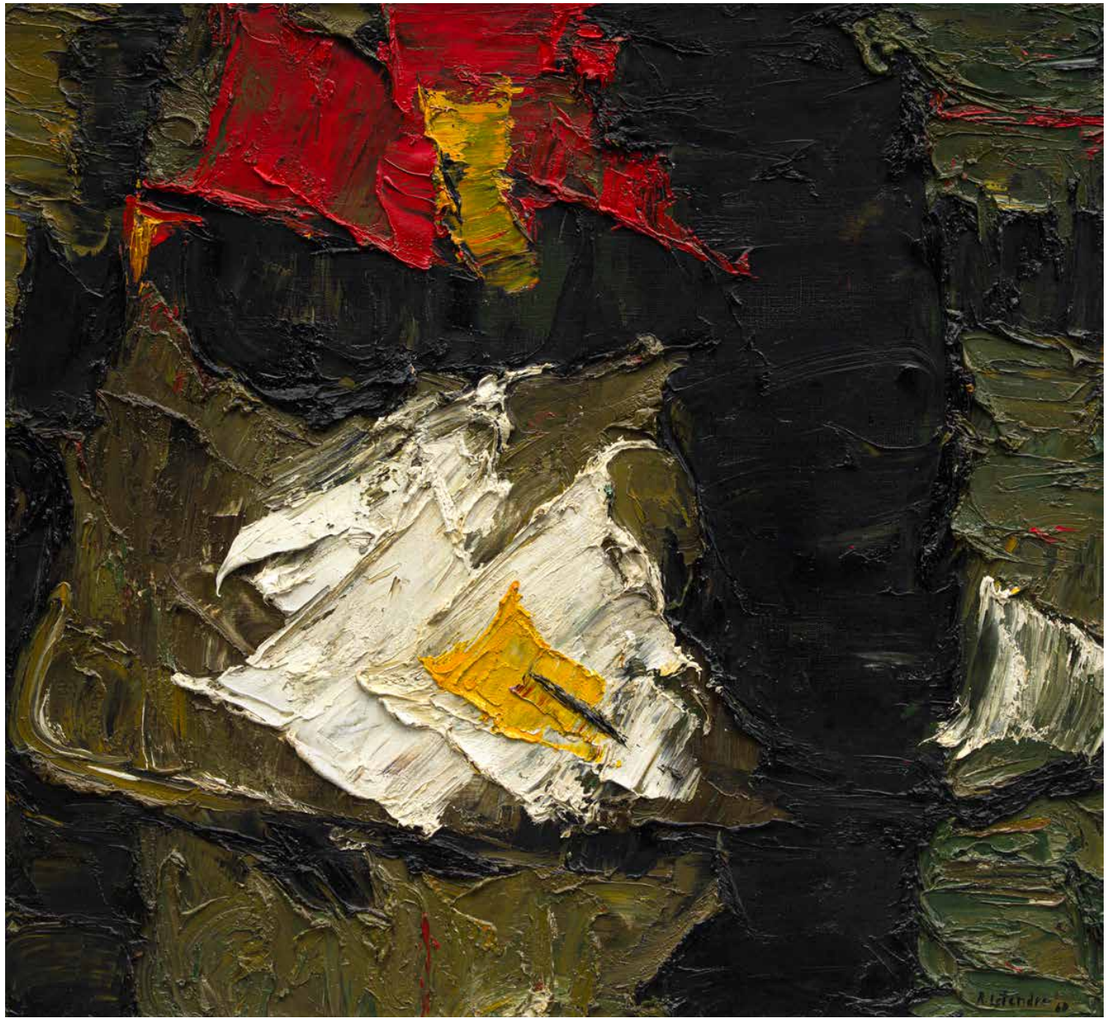
PAIKOWSKY, Sandra. *Rita Letendre: The Montréal Years, 1953-1963* / *Rita Letendre : Les années montréalaises, 1953-1963*, Montréal, Concordia Art Gallery / Galerie d'art Concordia, 1989.

Dans cette toile impétueuse de Rita Letendre, les coups de spatule entraînent les empâtements dans une danse vertigineuse. L'œuvre marque un tournant dans la carrière de l'artiste, qui exprime une vision – ou une apparition – tirée de son héritage abénakis. En effet, à l'aube des années 1960, l'intérêt de Letendre pour ses propres origines autochtones se précise, suscité par une curiosité pour l'art mexicain et précolombien. Dans la tradition et la spiritualité abénakises, le Gici Niwaskw est le « Grand Esprit », le Créateur, un esprit bienveillant et abstrait qui n'interagit pas directement avec les êtres humains. Il aurait créé le monde et rempli la terre de vie, de couleur et de lumière. Cet univers sensible est mis en évidence par Sandra Paikowsky, commissaire de l'exposition *Rita Letendre : Les années montréalaises, 1953-1963*, présentée à la Galerie d'art Concordia en 1989 : « la pâte généreuse, alliée à des zones de couleurs superposées, suggère un chaos agité comme si le monde ordonné et calme de ses images antérieures retrouvait enfin ses origines primitives. » Dans la présente œuvre, on perçoit des contrastes saisissants entre des teintes éclatantes et intenses, ainsi que des nuances terreuses et minérales. Les taches jaunâtres bordées de couleurs pures – le blanc et le rouge carmin – évoquent quant à elles un monde végétal sur lequel s'appuie la composition, tout en vivacité. Enfin, le tableau intitulé *Augure*, daté de 1961 et faisant partie de la collection du Musée national des beaux-arts du Québec, s'inscrit dans la continuité de ce geste, qui ne cessera de prendre de l'expansion avant d'aboutir aux œuvres à faisceaux de la décennie suivante.

A. L.

In this powerful painting by Rita Letendre, the palette-knife strokes draw the impasto into a vertiginous dance. The work, expressing a vision or apparition from her Abenaki heritage, marked a turn in Letendre's career. In the early 1960s, she became interested in her own origins, inspired by her curiosity about Mexican and pre-Columbian art. In the Abenaki tradition and spirituality, Gici Niwaskw is the "Great Spirit," the Creator, a benevolent and abstract spirit who doesn't directly interact with human beings, yet who created the world and filled the land with life, colour, and light. This perceptible universe is highlighted by Sandra Paikowsky, curator of the exhibition *Rita Letendre: The Montréal Years 1953-1963*, presented at the Concordia Art Gallery in 1989: "Lavish impasto in combination with layered zones of colour suggested a sense of chaotic unrest as though the previously ordered natural world of her images had returned to its primeval origins." In this painting, we can see striking contrasts between intense and vivid hues, as well as earthy and mineral shades. The yellowish splotches bordered by pure colours—white and carmine red—evoke a plant world underlying the vitality of the composition. The painting titled *Augure* (1961), held in the collection of the Musée national des beaux-arts du Québec, continued this artistic gesture, which developed until it culminated in the paintings of beams in the following decade.

Estimation/Estimate **50 000 – 70 000 $**



Paul-Émile Borduas

1905-1960

24 Abstraction nº 26 (Don Quichotte)

1942
Gouache sur papier, signée et datée au bas à droite / Gouache on paper, signed and dated lower right
42 × 58,4 cm / 16 ½ × 23 in

Provenance

Acquise directement auprès de l'artiste par Louis Beaugrand-Champagne, Montréal / Acquired directly from the artist by Louis Beaugrand-Champagne, Montréal
Collection André Gagnon, Montréal / Collection of André Gagnon, Montréal
Galerie Simon Blais, Montréal
Collection particulière / Private collection, Montréal

Expositions/Exhibitions

Œuvres surréalistes de Borduas, L'Ermitage, Montréal, du 25 avril au 2 mai 1942
Montréal, 1942-1992 : L'anarchie resplendissante de la peinture, Galerie de l'UQAM, Montréal, du 14 mai au 2 août 1992

Bibliographie/Literature

BORDUAS, Paul-Émile. *Écrits*, éd. André-G. BOURASSA, Jean FISETTE et Gilles LAPOINTE, Montréal, Presses de l'Université de Montréal (BNM), 1987.
CLOUTIER-COURNOYER, Françoise. « Espace cosmique et matière dans l'œuvre de Borduas », dans *La collection Borduas du Musée d'art contemporain*, Montréal, ministère des Affaires culturelles et Musée d'art contemporain de Montréal, 1976, p. 15-27.
DAIGNEAULT, Gilles. *Montréal, 1942-1992 : L'anarchie resplendissante de la peinture*, Montréal, Galerie de l'UQAM, 1992. Œuvre reproduite en couleur à la page 23; mention de l'œuvre à la page 80. / Work reproduced in colour on page 23; mention of the work on page 80.
DOYON, Charles. « L'exposition surréaliste de Borduas », *Le Jour*, 2 mai 1942, p. 4.
GAGNON, François-Marc. *Paul-Émile Borduas (1905-1960) : Biographie critique et analyse de l'œuvre*, Montréal, Fides, 1978. Mention de l'œuvre aux pages 133, 474 et 527. / Mention of the work on pages 133, 474 and 527.
GAGNON, François-Marc. *Paul-Émile Borduas: A Critical Biography*, trans. Peter Feldstein, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2013. Mention de l'œuvre aux pages 130, 131, 473 et 566. / Mention of the work on pages 130, 131, 473 and 566.
GAUVREAU, Claude. « L'épopée automatiste vue par un cyclope », *La barre du jour*, janvier-août 1969, p. 48-96.

« La matière plastique doit toujours être au service d'une intensité de vie, et d'une intensité toujours de plus en plus grande », écrit Paul-Émile Borduas, dont la trajectoire aura donné raison à ce mantra. La série de gouaches produite en 1942 témoigne de cette pulsion de vie et propulse sa carrière à la suite d'une exposition intitulée *Œuvres surréalistes de Borduas* présentée la même année à la salle L'Ermitage, à Montréal. Cette première exposition individuelle de l'artiste rassemble une quarantaine de gouaches sur papier. Leur titre évoque à la fois l'abstraction et la figuration, comme le montre *Abstraction nº 26 (Don Quichotte)*. La titraille plus littéraire, d'ailleurs, est adoptée après coup.

Le titre *Don Quichotte* fait clairement référence à l'épopée romanesque de Miguel de Cervantes. Don Quichotte s'est donné pour mission de combattre le mal et de défendre les opprimés. Sa quête l'amène à chevaucher Rossinante à travers l'Espagne, brandissant un bouclier d'une main et une lance de l'autre. Il cherchera à terrasser un moulin qu'il aura pris pour un géant. Épris d'idéaux chevaleresques, Quichotte se coiffe d'un bol à raser qu'il croit être un heaume magique, *la bacía de Mambrino*. Cette forme schématisée se trouve au premier plan dans la gouache de Borduas. Une ouverture centrale évoque la porte du moulin, tandis qu'une longue pale tournant dans le vent est représentée au sommet.

Château, moulin, chapeau, forme libre… l'univers expérimental de Borduas repose sur une démarche motivée par une quête de liberté totale dans l'acte de création : « Je n'ai aucune idée préconçue. Placé devant la feuille blanche avec un esprit libre de toute idée littéraire, j'obéis à la première impulsion. […] Un premier trait se dessine, divisant la feuille. Cette division de la feuille déclenche tout un processus de pensées qui sont exécutées toujours automatiquement. » Cela explique le geste inédit de Borduas qui consistait à donner après coup un titre plus figuratif à ses gouaches. L'historien de l'art Marcel Saint-Pierre qualifie d'ailleurs ce corpus d'« abstractions figuratives ».

"The paint should always reflect the intensity of life — an intensity that is ever-growing," wrote Paul-Émile Borduas, whose career trajectory gave credence to this mantra. His series of gouaches from 1942 embodied this drive and launched his career following his exhibition *Œuvres surréalistes de Borduas*, presented at the Théâtre de l'Ermitage, in Montréal, that year. His first solo show, it included some forty gouache-on-paper works with titles that referenced both abstraction and figuration, such as *Abstraction nº 26 (Don Quichotte)*. The more descriptive titles were given after the fact.

Don Quichotte clearly refers to Miguel de Cervantes's epic novel, in which Don Quixote takes up the mission of fighting evil and defending the oppressed. His quest leads him to ride Rocinante across Spain, brandishing a shield in one hand and a spear in the other. He tries to attack a windmill, taking it for a giant. Enamoured with chivalrous ideals, he dons a barber's basin, believing it to be the magical Helmet of Mambrino. This simplified form appears in the foreground of Borduas's gouache. A central opening evokes the windmill's door, and a long blade rotating in the wind is depicted at the top.

Castle, windmill, helmet, free form … Borduas's experimental universe was based on a search for total creative freedom: "I begin with no preconceived idea. Faced with the white sheet, my mind free of any literary ideas, I respond to my first impulse … Once the first line is drawn, the page has been divided and that division starts a whole series of thoughts which proceed automatically." This explains Borduas's novel gesture of giving his gouaches more figurative titles after the fact. The art historian Marcel Saint-Pierre characterized this body of work as "figurative abstractions."



Imprégnée de fraîcheur et du souffle de Borduas, cette pièce d'anthologie dénote les profonds changements socioculturels qui allaient marquer le Québec et qui nous rallient encore aujourd'hui. En effet, l'exposition des *Œuvres surréalistes de Borduas* pose les fondations de l'automatisme, qui, à son tour, servira de socle à la modernité picturale dans la province, selon les propos de Gilles Daigneault recueillis pour un catalogue de 1992. Fernande Saint-Martin, historienne de l'art, renchérit : cette exposition marque véritablement le début d'un nouveau chapitre de l'art abstrait au Canada et en Amérique du Nord.

Abstraction nº 26 (Don Quichotte) a été acquise directement à l'atelier de l'artiste par Louis Beaugrand-Champagne en 1942. Elle est restée dans la famille Beaugrand-Champagne jusqu'en 1998 avant que le pianiste et compositeur André Gagnon en fasse l'acquisition à son tour.

A. L.

Imbued with Borduas's originality and energy, this brilliant gouache heralded the profound social and cultural upheavals that Québec society would soon experience and that still resonate today. In fact, *Œuvres surréalistes de Borduas* set the foundation for the Automatiste movement, which, in turn, served as a basis for pictorial modernity in the province, according to Gilles Daigneault, whose remarks were published in a catalogue on Borduas's work in 1992. The art historian Fernande Saint-Martin goes even further, stating that the exhibition marked the veritable beginning of a new chapter for abstract art in Canada and North America.

Abstraction nº 26 (Don Quichotte) was purchased directly from Borduas's studio by Louis Beaugrand-Champagne in 1942. It remained in the Beaugrand-Champagne family until 1998, when it was acquired by the pianist and composer André Gagnon.

Estimation/Estimate **150 000 – 200 000 $**

Paul-Émile Borduas

1905-1960

25 Pétales et pieux

1957
Huile sur toile, signée et datée au bas à droite /
Oil on canvas, signed and dated lower right
50,2 × 61 cm / 19 ¾ × 24 in

Provenance

Acquise directement auprès de l'artiste à Paris, 1959 / Acquired directly from the artist in Paris, 1959
Dominion Gallery, Montréal
Cemp Investments Ltd., Montréal, 1966
Ritchies & Sotheby's Toronto, Important Canadian Art, May 27, 2005 (lot 54)
Collection particulière / Private collection, Montréal

Exposition/Exhibition

Quatre peintres canadiens à Paris / Four Canadians in Paris, Dominion Gallery, Montréal, du 25 septembre au 16 octobre 1957

Bibliographie/Literature

AYRE, Robert. "Contrasting the Spirit of the 18th and 20th Centuries," *The Montreal Star*, October 12, 1957, p. 23-24.
DE REPENTIGNY, R. « Borduas renouvelé, Beaulieu aquarelliste », *La Presse*, 28 septembre 1957, p. 73.
ÉTHIER-BLAIS, Jean. *Autour de Borduas : Essai d'histoire intellectuelle*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1979.
GACHON, Jean. « Le peintre P.-E. Borduas parle de son art à un journaliste parisien », *La Presse*, 20 mars 1957, p. 19.
GAGNON, François-Marc. *Paul-Émile Borduas (1905-1960) : Biographie critique et analyse de l'œuvre*, Montréal, Fides, 1978.
GAGNON, François-Marc. « Max Stern et Borduas : Le marchand et son artiste », *Vie des arts*, vol. 49, nº 196 (automne 2004), p. 72-75. En ligne : <https://id.erudit.org/iderudit/52685ac> [article consulté en septembre 2026].
GAGNON, François-Marc. *Paul-Émile Borduas: A Critical Biography*, trans. Peter Feldstein, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2013.
GLADU, Paul. « Un peintre canadien à Paris : Paul-Émile Borduas a brûlé ce qu'il adorait », *Le Petit Journal*, 6 octobre 1957, p. 84.

Le tableau ultime de Borduas, c'est Borduas lui-même.
– Jean Éthier-Blais

Tableau d'une rareté exceptionnelle, *Pétales et pieux* (1957) de Paul-Émile Borduas repousse les limites des compositions en noir et blanc grâce à une maîtrise et à un aplomb à toute épreuve. Le peintre réintroduit progressivement la couleur, qui « se purifie pour jeter des éclats plutôt que de simples reflets », écrit Rodolphe de Repentigny. Peintre des signes, Borduas maintient ses toiles dans des « limites dangereuses[1] » qui défient toutes les audaces plastiques. *Pétales et pieux* donne à voir deux colonnes monolithiques qui résistent à des éléments en chute libre dont la légèreté contraste avec les noirs imperturbables. Le peintre y réunit l'élan de la forme et l'intensité de la lumière, cette dernière étant portée à son paroxysme. Au contact de la spatule, le rouge de cadmium, le brun de Sienne et le noir laissent une traînée de poudre colorée dans le blanc feutré des empâtements. La « magie des signes » opère, pour reprendre la belle expression de Borduas.

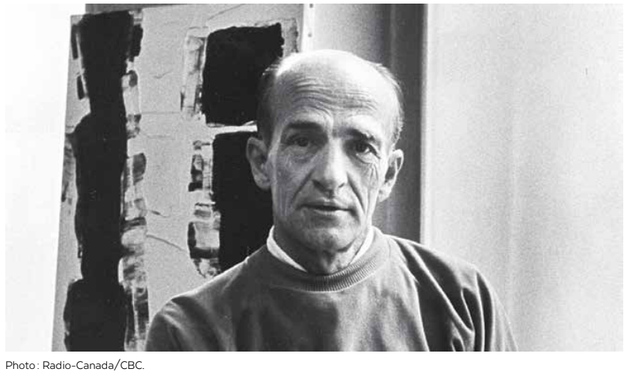


Photo : Radio-Canada/CBC.

1. L'expression vient du peintre, dans une lettre adressée à sa galeriste new-yorkaise, Martha Jackson, le 27 avril 1957.

Borduas's ultimate painting is Borduas himself.
– Jean Éthier-Blais

An exceptionally rare painting, *Pétales et pieux* (1957) by Paul-Émile Borduas pushes the boundaries of black-and-white compositions thanks to his solid mastery and self-assurance. He gradually reintroduces colour, which "is purified to add brilliance rather than simple reflections," as Rodolphe de Repentigny writes. A painter of signs, Borduas keeps his works within "dangerous limits,"[1] defying all types of formal audacity. *Pétales et pieux* presents two monolithic columns that stand against free-falling elements whose lightness contrasts with their imperturbable blacks. Borduas combines the momentum of form with the intensity of light, pushing the latter to its climax. Upon contact with the palette knife, the cadmium red, sienna brown, and black leave a streak of coloured powder in the soft white of the impasto. To borrow Borduas's fine expression, the "magic of signs" is at work.

1. The expression comes from Borduas, in a letter addressed to his New York dealer, Martha Jackson, on April 27, 1957.



Paul-Émile Borduas

1905-1960

25 Pétales et pieux (*suite*)

1957
Huile sur toile, signée et datée au bas à droite /
Oil on canvas, signed and dated lower right
50,2 × 61 cm / 19 ¾ × 24 in



Pétales et pieux fait partie d'une série de tableaux commencée en 1957 dans laquelle l'intention déclarée du peintre est d'aboutir « à des toiles cosmiques, c'est-à-dire donnant une impression du monde qui ne soit plus seulement limité à l'homme mais qui participe à l'universel ». Au journaliste Jean Gachon, venu le visiter à son atelier parisien du 19, rue Rousselet, Borduas déclare : « "C'est de la lumière peinte." Je veux [...] donner à chacun de mes tableaux la qualité de lumière qui lui est propre. » Cette lumière peinte est à la fois un espace illuminé et la substance tangible de la peinture. Appliqué vigoureusement à l'aide d'une spatule, l'épais empâtement blanc crée des mouvements latéraux qui semblent défier les blocs de couleur. La matière transportée par l'outil soulève sur son passage des crêtes blanches teintées de gris qui construisent l'espace. L'éclairage interne repose ainsi sur des contrastes discrets, mais volumineux.

Les piliers (ou « pieux »), légèrement décentrés, qui effleurent les bords de la toile, évoquent un déplacement infini de bas en haut et de haut en bas, tandis que les taches (ou « pétales »), disposées d'une manière ordonnée sans pour autant être rigide, suivent une grille orthogonale, comme un damier. Leur répartition dans l'aire picturale suggère la rencontre de deux mouvements opposés : vertical sur les noirs et horizontal sur les blancs. Plus complexes dans leur assemblage et comportant jusqu'à quatre couleurs, les taches sont reliées entre elles par un geste construit, mais discontinu. Une sorte de ponctuation qui permet de franchir pas à pas – et non d'un trait – les mouvements en question. La présence d'un subtil bleu vert apaise et éclaircit la palette, tout comme le gris sert de transition entre le blanc et le noir.

Pétales et pieux is part of a series of paintings begun in 1957, which Borduas intended, as he himself stated, to be "cosmic paintings—that is, to give an impression of the world that is not solely limited to man but part of something more universal." To the journalist Jean Gachon, who visited his Parisian studio at 19 Rue Rousselet, Borduas declared, "It's painted light. I want ... to give each of my paintings its own quality of light." This painted light is both an illuminated space and the tangible substance of the work. Vigorously applied with a palette knife, the thick white impasto creates lateral movements that seem to challenge the blocks of colour. The paint transferred as the implement passes creates grey-tinted white ridges that construct the space. The internal light relies, therefore, on subtle yet voluminous contrasts.

The slightly off-centre pillars (or "posts") grazing the edges of the painting evoke an infinite movement from bottom to top and top to bottom, while the smudges (or "petals"), placed in an orderly yet non-rigid manner, follow an orthogonal, chessboard-like grid. Their distribution in the pictorial space suggests an encounter between two opposite movements: vertical for the blacks and horizontal for the whites. More complex in their assemblage and having up to four colours, the smudges are connected to each other through a constructed yet discontinuous gesture, a kind of punctuation that allows us to traverse the movements in question step by step rather than in a line. The presence of a subtle blue-green calms and brightens the palette, and the grey provides a transition between the white and the black.

Dans une lettre adressée à son ami le collectionneur Gérard Lortie le 4 février 1957, Borduas décrit son évolution artistique d'une manière qui permet de mieux apprécier *Pétales et pieux* : « Ici l'aventure noir et blanc, "chamarrés" de gris, dans une matière palpitante, se poursuit. La sensation où l'"Espace" et la "Lumière" multiplient l'une l'autre est d'une réalité puissante. Au sommet de l'efficacité. Au-delà c'est inconcevable, sans exemple ! » En d'autres termes, en 1957, Borduas se trouve au sommet de son art. Il se lance d'une toile à l'autre avec un esprit audacieux et insatiable, stimulé par ses découvertes et ses percées, lesquelles s'appuient sur une expérience vaste et approfondie.

Le tableau *Pétales et pieux* est acquis par Max Stern, propriétaire de la Dominion Gallery (Montréal), le 29 juin 1957. Il figure dans une liste de sept toiles envoyées à Montréal par la société Arthur Lenars & Cie pour une exposition automnale mettant en vedette quatre artistes canadiens. À titre comparatif, *Sans titre* (1958), issu de la collection Pierre Lassonde, offre un contrepoint fascinant grâce à la reprise d'une composition similaire qui aurait subi un effet de distorsion et d'estompage. *Fence and Defence* (1958) s'inscrit dans la même lignée en réduisant la composition à deux plans opposés où l'empâtement tient le haut du pavé. Borduas s'engage lentement sur la voie de l'épuration formelle, qui culminera dans *Composition 69* (1960), son ultime œuvre.

Annie Lafleur, M.A.
Écrivaine | Professeure affiliée
Départements de français et d'anglais
Université Simon Fraser, Burnaby (C.-B.)

In a letter addressed to his friend, the collector Gérard Lortie, on February 4, 1957, Borduas describes his artistic evolution in a way that allows us to better appreciate *Pétales et pieux*: "Here, the adventure in black and white, 'adorned' with grey, continues in an exciting way. The feeling that the 'Space' and 'Light' augment one another is intensely real. At the peak of effectiveness. To go beyond is unthinkable, there is no precedent!" In other words, in 1957, Borduas feels himself to be at the height of his art. He throws himself into his paintings with a bold and insatiable spirit energized by his discoveries and breakthroughs, which draw on his vast and profound experience.

Pétales et pieux was acquired by Max Stern, the owner of Dominion Gallery (Montréal), on June 29, 1957. It was on a list of seven paintings sent to Montréal by the agents Arthur Lénars & Cie for a fall exhibition featuring four Canadian artists. For comparison, *Sans titre* (1958), now in the Pierre Lassonde collection, offers a fascinating counterpoint by reprising a similar composition and giving it an effect of distortion and gradation. *Fence and Defence* (1958) continues this lineage, reducing the composition to two opposite planes in which the impasto is at the forefront. Borduas slowly developed a formal refinement, which culminated in *Composition 69* (1960), his last work.

Annie Lafleur, M.A.
Writer | Adjunct Professor
Departments of English and French
Simon Fraser University, Burnaby, BC

Estimation/Estimate **500 000 – 700 000 $**

Paul-Émile Borduas

1905-1960

26 Massifs déchiquetés

1954
Aquarelle sur papier, signée et datée au crayon « Borduas / 54 » au bas à droite; titrée au stylo « Massifs déchiquetés » en haut à droite, au dos / Watercolour on paper, signed and dated in pencil “Borduas / 54” lower right; titled in pen “Massifs déchiquetés” upper right, on verso
59,7 × 45 cm / 23 ½ × 17 ¾ in

Provenance
Gérard Lortie, Montréal
Canadian Fine Arts, Toronto
Collection particulière / Private collection, Toronto

Expositions/Exhibitions
Drawings and Paintings by Borduas, Gallery of Contemporary Art, Toronto, du 8 au 23 avril 1957
11th Annual Sale of Canadian Art, Art Gallery of Toronto, Toronto, du 24 octobre au 11 novembre 1957 (cat. n° 17)
Borduas and America / Borduas et l'Amérique, Vancouver Art Gallery, Vancouver, du 9 décembre 1977 au 8 janvier 1978

Bibliographie/Literature

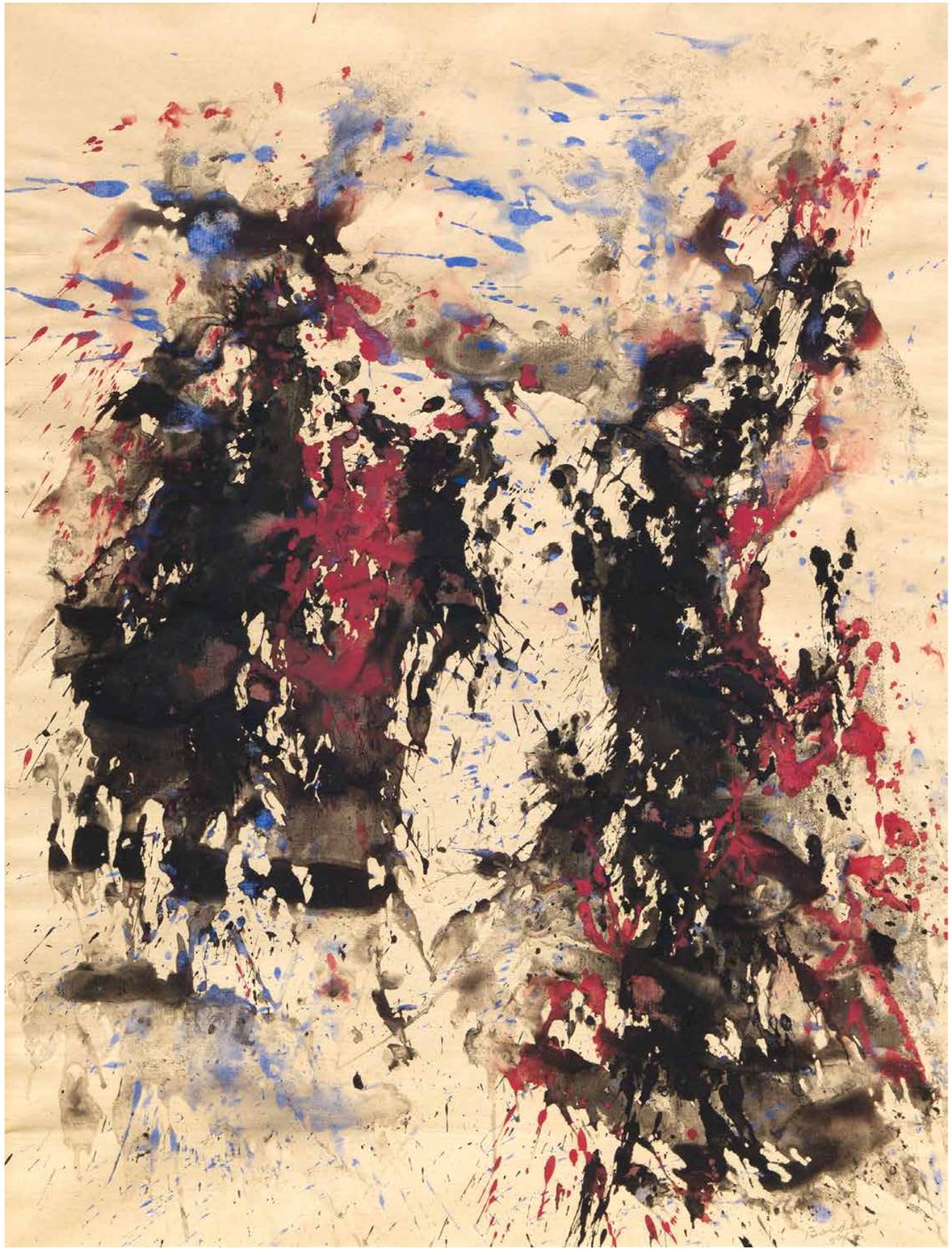
BORDUAS, Paul-Émile. *Écrits II, tome 2 : 1954-1960*, éd. André-G. BOURASSA et Gilles LAPOINTE, Montréal, Presses de l'Université de Montréal (BNM), 1997. Au n° 5 de la liste des aquarelles expédiées à Gérard Lortie le 4 février 1957 par Arthur Lenars & Cie, p. 901-902.
GAGNON, François-Marc. *Borduas and America / Borduas et l'Amérique*, Vancouver, Vancouver Art Gallery, 1977. Mention de l'œuvre à la page 50. / Mention of the artwork on page 50.
GAGNON, François-Marc. *Paul-Émile Borduas: A Critical Biography*, trans. Peter Feldstein, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2013. Mention de l'œuvre aux pages 355, 497, 498, 499 et 533. / Mention of the artwork on pages 355, 497, 498, 499 and 533.
GAGNON, François-Marc. *Paul-Émile Borduas: A Critical Biography*, trans. Peter Feldstein, Montréal and Kingston, McGill-Queen's University Press, 2013. Mention de l'œuvre à la page 338. / Mention of the artwork on page 338.
PAYANT, René. « The Tenacity of the Sign: Borduas in New York », *artscanada*, n° 224-225 (décembre 1978 et janvier 1979), p. 33-38. Mention de l'œuvre à la p. 34 (note de bas de page 13). / Mention of the artwork on page 34 (footnote 13).

Magnifique œuvre signée Paul-Émile Borduas, *Massifs déchiquetés*, datée de 1954, fait partie du second groupe d'aquarelles produites par l'artiste cette année-là : les « aquarelles de l'automne ». Cette distinction est importante, car le style et les techniques qui les caractérisent diffèrent de ceux de la série du printemps, les aquarelles automnales étant directement inspirées de l'expressionnisme abstrait américain. C'est d'ailleurs vers la fin de septembre, cette année-là, que Borduas s'installe dans son nouvel atelier de Greenwich Village, à New York – atelier « immense » et « splendidement éclairé », selon le critique d'art Rodolphe de Repentigny. Borduas, qui en profite pour faire la connaissance des peintres de l'École de New York, semble particulièrement inspiré par la conception de l'espace de Franz Kline, dont on constate l'influence ici et dans de nombreuses autres aquarelles de cette fournée. « Cette nouvelle série a en commun [avec l'œuvre de Kline] de lier directement l'expression de l'espace à la forme, écrit l'historien de l'art François-Marc Gagnon. Il est remarquable que les formes noires calligraphiées à l'encre de Chine font apparaître à leur côté des formes blanches qui, une minute auparavant, paraissaient faire partie du fond. » Ce phénomène s'observe dans *Massifs déchiquetés*, où une multitude de trajectoires et de gouttelettes jaillissent autour d'une même force d'attraction. Le noir se partage l'aire picturale en parts égales, aire ponctuée par des poussées cobalt et des éclosions bordeaux. La tension est palpable entre les deux masses, qui, légèrement décalées l'une par rapport à l'autre, pourraient très bien avoir formé une masse compacte quelques instants avant la détonation.

A. L.

This magnificent work by Paul-Émile Borduas, titled *Massifs déchiquetés* and dated 1954, is in the second group of watercolours he produced that year: the “aquarelles d'automne” or autumn watercolours. This distinction is important because the style and techniques that characterize them differ from those used in the spring series, the autumn works being directly inspired by American Abstract Expressionism. In late September 1954, Borduas moved into his new studio—an “immense” and “beautifully lit” space, according to the art critic Rodolphe de Repentigny—in Greenwich Village, in New York. Seizing the opportunity to meet other painters from the New York School, Borduas seemed particularly inspired by Franz Kline's conception of space, which influenced many of his watercolours from this group, including the one presented here. As the art historian François-Marc Gagnon writes, “What this new series [shares with Kline's work] is that it directly links the expression of space to form. Remarkably, the black calligraphic India ink forms bring out white shapes that, only a moment ago, seemed to be part of the background.” This phenomenon can be observed in *Massifs déchiquetés*, in which a multitude of trajectories and drips spring forth from the same magnetic force. Here, the black shares the pictorial space evenly with surges of cobalt blue and bursts of burgundy. There is palpable tension between the two separate areas of colour, which could very well have been a single, compact mass before detonation.

Estimation/Estimate **35 000 – 45 000 $**



Paul-Émile Borduas

1905-1960

27 7.48 ou Objet totémique

1948
Huile sur toile, signée et datée au bas à droite; signée et titrée avec inscription sur une étiquette collée sur le châssis / Oil on canvas, signed and dated lower right; signed and titled with inscription on a label glued on the stretcher
56,5 × 47 cm / 22 ¼ × 18 ½ in

Provenance

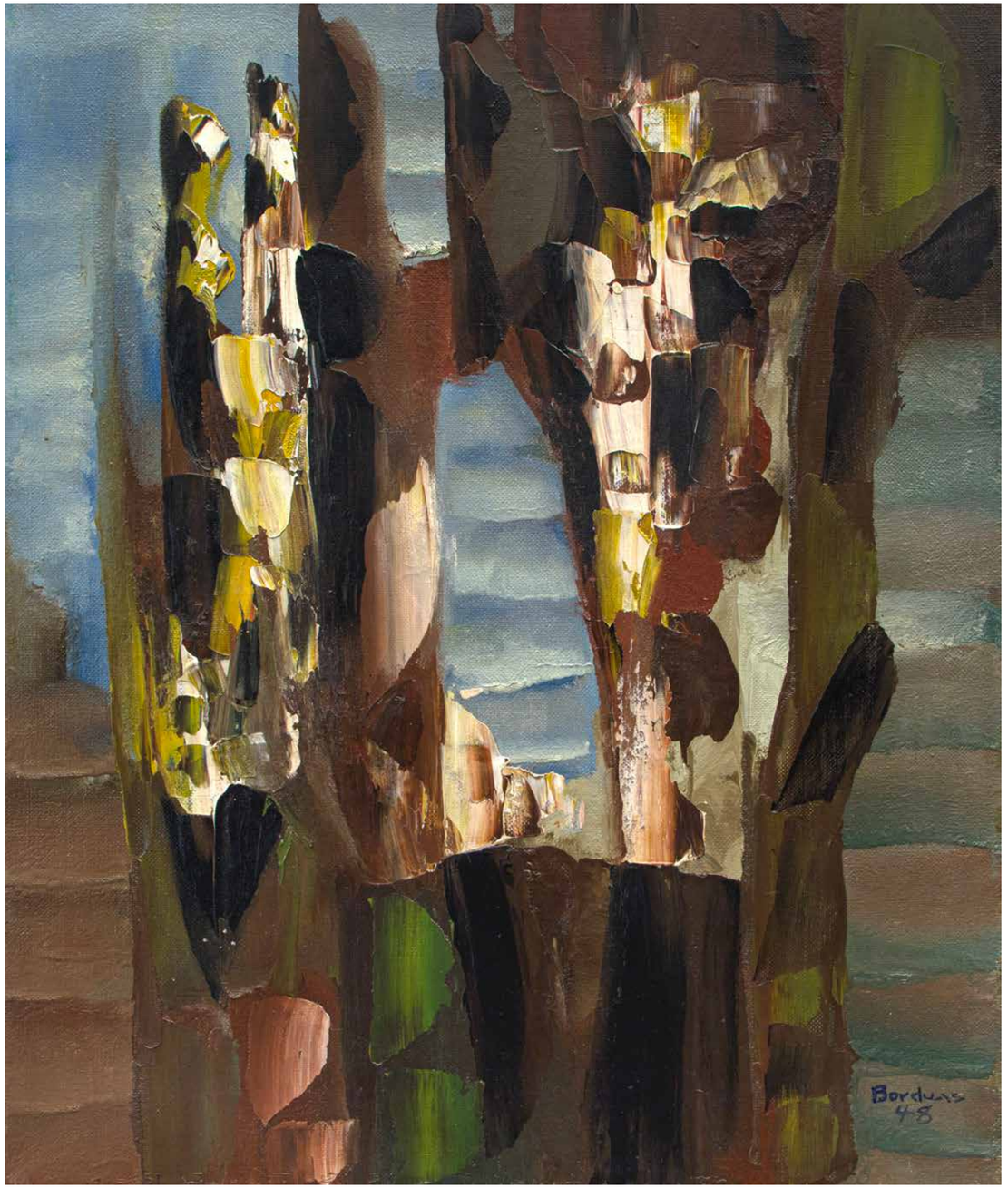
Acquise directement auprès de l'artiste par Vianney Décarie / Acquired directly from the artist by Vianney Décarie, Montréal
Collection Louise et Bernard Lamarre, Montréal
Galerie Simon Blais, Montréal
Collection particulière / Private collection, Québec

Expositions/Exhibitions

Dix peintures de Borduas, atelier des frères Guy et Jacques Viau au 425, boulevard Saint-Joseph Ouest, Outremont, du 17 avril au 1er mai 1948
Paintings and Sculptures for the Purchase Fund Sale (exposition collective / group show), Art Gallery of Toronto / Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, du 30 octobre au 4 novembre 1948
Paul-Émile Borduas, Musée des beaux-arts de Montréal / Montreal Museum of Fine Arts, Montréal, du 6 mai au 7 août 1988

Bibliographie/Literature

BORDUAS, Paul-Émile. *Écrits*, éd. André-G. BOURASSA, Jean FISETTE et Gilles LAPOINTE, Montréal, Presses de l'Université de Montréal (BNM), 1987.
DAOUST, Jacques-G. « Dix peintures de Paul-E. Borduas », *Le Devoir*, 21 avril 1948, p. 7. Mention de l'œuvre. / Mention of the work.
DOYON, Charles. « Borduas 48 », *Le Clairon* (Saint-Hyacinthe), 7 mai 1948.
GADACZ, René R. « Mât totémique », *L'encyclopédie canadienne*, 25 septembre 2017. En ligne : <thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/totem> [article consulté en octobre 2026].
GAGNON, François-Marc. « Situation de "Projections libérantes" », *Études françaises*, vol. 8, nº 3 (août 1972), p. 231-242. En ligne : <doi.org/10.7202/036520ar> [article consulté en octobre 2026].
GAGNON, François-Marc. *Paul-Émile Borduas (1905-1960) : Biographie critique et analyse de l'œuvre*, Montréal, Fides, 1978. Œuvre reproduite en noir et blanc (fig. 54). Mention de l'œuvre aux pages 228, 229, 266, 480, 481 et 534. / Work reproduced in black and white (fig. 54). Mention of the work on pages 228, 229, 266, 480, 481 and 534.
GAGNON, François-Marc. *Paul-Émile Borduas*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1988. Œuvre reproduite en couleur à la page 233 (fig. 57). Mention de l'œuvre aux pages 129, 132, 230, 232 et 242. / Work reproduced in colour on page 233 (fig. 57). Mention of the work on pages 129, 132, 230, 232 and 242.
GAGNON, François-Marc. *Paul-Émile Borduas: A Critical Biography*, trans. Peter Feldstein, Montréal and Kingston, McGill-Queen's University Press, 2013. Œuvre reproduite en couleur à la page 222 (fig. 12.7). Mention de l'œuvre aux pages 221, 222, 256, 477, 498 et 577. / Work reproduced in colour on page 222 (fig. 12.7). Mention of the work on pages 221, 222, 256, 477, 498 and 577.
VIGNEAULT, Louise. *Identité et modernité dans l'art au Québec : Borduas, Sullivan, Riopelle*, Montréal, Hurtubise HMH (Cahiers du Québec), 2002. Mention de l'œuvre à la page 132. / Mention of the work on page 132.



Paul-Émile Borduas

1905-1960

27 7.48 ou Objet totémique (*suite*)

1948
Huile sur toile, signée et datée au bas à droite; signée et titrée avec inscription sur une étiquette collée sur le châssis / Oil on canvas, signed and dated lower right; signed and titled with inscription on a label glued on the stretcher
56,5 × 47 cm / 22 ¼ × 18 ½ in



Ici se révèle sous nos yeux une pièce d'anthologie peinte par Paul-Émile Borduas, achevée au cours de l'hiver 1948. Cette année est charnière dans l'histoire de l'art du Québec : un groupe d'artistes révolutionnaires – Borduas en tête – signe le sulfureux manifeste *Refus global*. Emblématique de cette période, cette huile sur toile inspirée du mouvement surréaliste évoque à la fois le monde végétal et le monde aquatique. Son titre, *7.48 ou Objet totémique*, oscille entre abstraction et figuration. Nous savons que le double titrage, numérique et littéraire, a commencé en 1942 avec une série de gouaches sur papier exposées à l'Ermitage, ancienne salle de spectacle de Montréal. Ces gouaches avaient initialement reçu un titre primitif qui respectait l'ordre de l'accrochage des œuvres. Or, à la soirée du vernissage, Borduas leur a ajouté un deuxième titre plus littéraire. Ce geste spontané, qui cadre avec son processus de création, ouvre une possibilité de lecture des œuvres.

7.48 ou Objet totémique nous offre une clé sémantique – le totem – pour pénétrer dans l'imaginaire de Borduas. Plusieurs tableaux de la même époque témoignent de l'intérêt du peintre pour l'art et les cultures autochtones. Des œuvres telles que *Les carquois fleuris*, *Les boucliers enchantés* et *Joute dans l'arc-en-ciel apache* (tableau qu'il conservera tout au long de sa vie) en sont quelques exemples. Dans la présente pièce, l'élément qui attire immédiatement l'attention est le mât totémique. En arrière-plan, on devine un littoral représenté en surplomb, dont les vagues lèchent le sable; on a l'impression d'être au sommet du mât. Selon Gagnon, « cette conjonction des totems et d'un rivage marin réfère à un endroit géographique précis : l'extrême-Ouest canadien, la Colombie-Britannique et peut-être même ses îles côtières [l'île de Vancouver et Haida Gwaii] où se sont développées les grandes cultures amérindiennes qui aimaient ériger des totems dans leurs villages de pêcheurs ».

Here we can see a classic work painted by Paul-Émile Borduas in the winter of 1948. It was a year that marked a turning point in Québec art history: a group of revolutionary artists—led by Borduas—signed the scandalous manifesto *Refus global*. Emblematic of this period and inspired by the Surrealist movement, this oil on canvas evokes both the plant and aquatic worlds. Its title, *7.48 ou Objet totémique*, oscillates between abstraction and figuration. We know that the double titling—numerical and literary—began in 1942 with a series of gouaches on paper shown at Théâtre de l'Ermitage, a former concert hall in Montréal. Initially, Borduas had given his gouaches basic titles that followed the order in which they were hung. However, on the evening of the opening, he added a second, more literary title to each one. This spontaneous gesture, which is consistent with his creative process, provides a way of understanding the works.

7.48 ou Objet totémique gives us a semantic key—the totem—to Borduas's imagination. Several paintings from the same era demonstrate his interest in Indigenous art and cultures. Works such as *Les carquois fleuris*, *Les boucliers enchantés*, and *Joute dans l'arc-en-ciel apache* (a painting that he kept all his life) are some examples. In the present work, the element that immediately draws our attention is the totem pole. In the background, we can infer a coastline represented from above, with waves lapping a sandy shore. We have the impression of being at the top of the pole. According to François-Marc Gagnon, "The conjunction of totem poles and seashore refers to a specific geographical location—British Columbia and perhaps even its coastal islands (Vancouver Island and the Haida Gwaii)—home to the great native cultures famous for the creation of these beautiful structures."

Au sud de l'archipel Haida Gwaii, situé à environ 100 kilomètres des côtes canadiennes, se dressent des mâts totémiques atteignant plus de 20 mètres de hauteur qui font face aux rivières et à la mer. Le tableau de Borduas puise son style, ses symboles et même sa palette dans cette imagerie distinctive. Par exemple, la forme oblongue au centre de l'« objet totémique » rappelle que les Haïdas laissent les mâts totémiques se décomposer naturellement et acquérir au fil du temps des formes inédites. La palette de Borduas s'harmonise d'ailleurs aux teintes dont les Haïdas ornent leurs totems : le noir, le rouge, le vert, parfois le blanc et le jaune. Le mât, habilement sculpté dans le cèdre de l'Ouest, affiche une couleur qui rappelle le pigment de terre de Sienne brûlée choisi par Borduas pour « sculpter » son « objet totémique » à la spatule.

Soulignons que la peintre britanno-colombienne Emily Carr (1871-1945) avait déjà révélé ces captivants mâts totémiques au monde grâce à ses tableaux de villages abandonnés réalisés dans les années 1930. Le sujet avait aussi intéressé le Groupe des Sept (1920-1933), que le jeune Borduas a dû découvrir dans des expositions. Par ailleurs, il est possible que Borduas ait eu connaissance des recherches de l'anthropologue Marius Barbeau, lesquelles aboutiraient à la publication de l'ouvrage en deux volumes intitulé *Totem Poles* en 1950.

Enfin, le journaliste Charles Doyon, qui commente l'œuvre, fournit d'autres pistes d'interprétation : « Derrière son escalier de vagues bleues, "Objet totémique" est plus qu'un fétiche emblématique; c'est plutôt un amas mégalithique et une souche sculptée de mille figurines étranges. Un tournoiement vertigineux, qui pourrait être celui des milliers d'ailes des oiseaux de l'Isle Bonaventure. » Bref, *7.48 ou Objet totémique* est une œuvre polysémique, une pièce rare et une occasion d'acquérir un précieux chapitre d'une grande histoire.

A. L.

In the south of the Haida Gwaii archipelago, located approximately 100 kilometres off the Canadian coast, totem poles over 20 metres tall face the rivers and ocean. The style, symbols, and even the palette of Borduas's painting are based on this distinctive imagery. For example, the oblong shape at the centre of the "totemic object" reminds us that the Haida allow their totem poles to decompose naturally and acquire new forms over time. Borduas's palette matches the colours that the Haida used to decorate their totems: black, red, green, sometimes white and yellow. The pole, skilfully sculpted out of western redcedar, displays an earthy colour reminiscent of the burnt sienna Borduas chose to "sculpt" his "totemic object" with the palette knife.

It is worth noting that the British Columbian painter Emily Carr (1871–1945) had already shown these captivating totem poles in her paintings of abandoned villages made in the 1930s. The subject had also interested the Group of Seven (1920–33), whose work the young Borduas must have seen in exhibitions. Furthermore, it's possible that Borduas was aware of the anthropologist Marius Barbeau's research, published in a two-volume work titled *Totem Poles* in 1950.

Lastly, the journalist Charles Doyon, who wrote about the work, offers other avenues of interpretation: "Beyond its stairway of blue waves, *Objet totémique* is more than a symbolic fetish. It is actually a megalithic mass and a base sculpted out of a thousand unusual figurines; a vertiginous spiral that could be made of thousands of feathers from birds on Bonaventure Island." In short, *7.48 ou Objet totémique* is a polysemic work, a rare painting, and an opportunity to acquire an invaluable chapter of a great history.

Estimation/Estimate **300 000 – 400 000 $**

Jean Paul Riopelle

1923-2002

28 Sans titre / Untitled

1952
Aquarelle et encre sur papier / Watercolour and ink on paper
29,2 × 39,2 cm / 11 ½ × 15 ½ in

Provenance
Canadian Fine Arts, Toronto
Collection particulière / Private collection, Montréal

Bibliographie/Literature
RIOPELLE, Yseult (dir.). *Jean Paul Riopelle : Catalogue raisonné, volume 1, 1939-1953*, Montréal, Hibou Éditeurs, 1999. Œuvre reproduite en couleur à la page 292; mention de l'œuvre à la page 419. / Work reproduced on page 292; mention of the work on page 419. Numéro de catalogue raisonné : 1952.021P.1952.

D'une grande virtuosité, cette pièce d'anthologie de Jean Paul Riopelle préfigure la célèbre période des mosaïques. Elle nous transporte dans un paysage crépusculaire évoquant une vue à travers les hautes ramures d'un arbre au coucher du soleil. Une palette éclatante sert de décor à cette composition solaire. Des taches de rouge cramoisi, d'orange, de jaune de cadmium et de vert viridien surprises par quelques éclats de bleu se répandent sur toute la surface du papier dans un style tachiste. L'artiste brode un réseau de lignes dynamiques pour relier les gouttes d'encre et créer un enchevêtrement complexe. L'effet de transparence et de percée de lumière évoque l'art du vitrail, où des bandes de plomb noir mettent en évidence les différents morceaux de verre coloré.

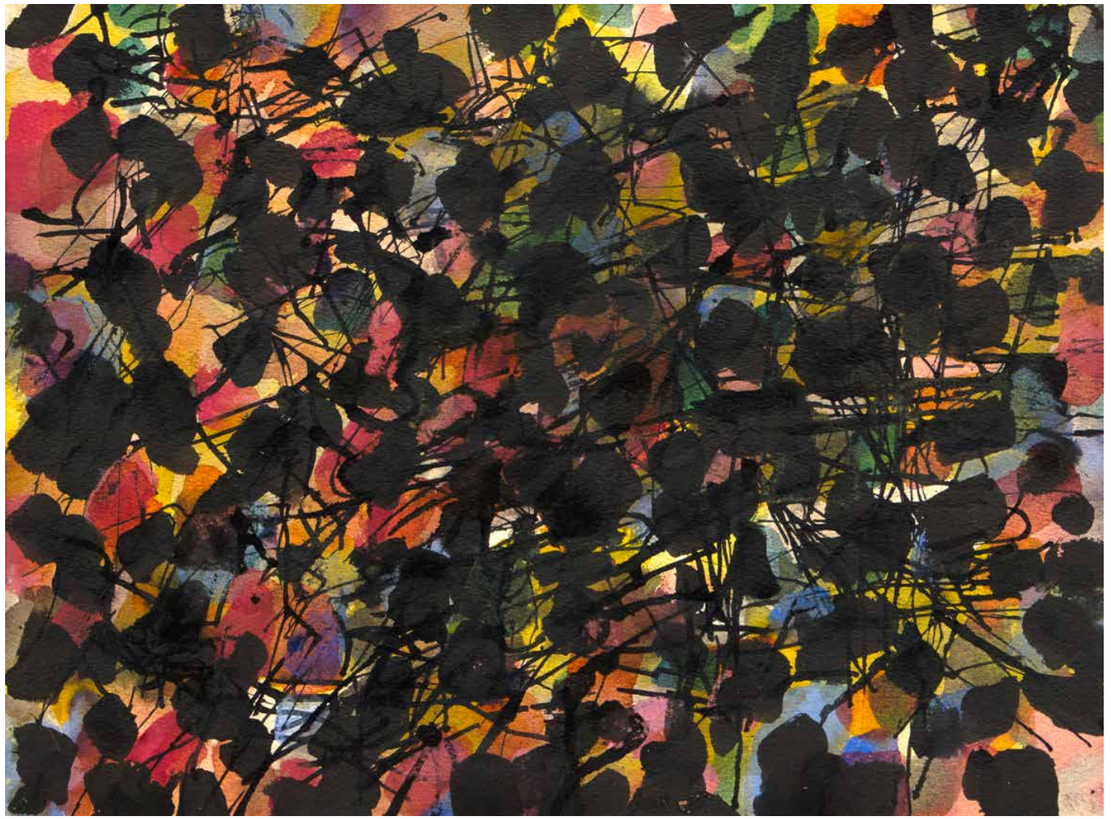
Riopelle n'a que 29 ans lorsqu'il réalise cette œuvre, qui dégage une assurance remarquable. L'énergie et l'inspiration de l'artiste, nourries par l'effervescence de la vie parisienne depuis quatre ans, sont manifestes. À cette époque, il côtoie d'autres artistes renommés tels qu'Alberto Giacometti, Georges Mathieu et Zao Wou-Ki. En 1953, il se joint d'ailleurs aux artistes de la Galerie Pierre Loeb, à Paris, et de la Pierre Matisse Gallery, à New York. *Sans titre* s'inscrit résolument dans une période d'épanouissement et de rencontres pour cet artiste prêt à conquérir le monde.

A. L.

This classic work by Jean Paul Riopelle heralds his celebrated mosaic period in a display of great virtuosity. It transports us to a twilight landscape in which we seem to peer through the upper branches of a tree. A brilliant palette provides the backdrop for this radiant composition. Patches of crimson, orange, cadmium yellow, and viridian green, with the occasional splash of blue, flood the work from edge to edge in the manner of Tachism. Over them, Riopelle stitched together a network of dynamic lines between drops of black ink to create a complex jumble of shapes. The effect of transparency and filtered light is reminiscent of stained glass, in which strips of dark lead emphasize each piece of coloured glass.

The work exudes a remarkable amount of self-assurance for someone so young—Riopelle was only twenty-nine at the time. Fuelled by the effervescence of Parisian life over the previous four years, his energy and inspiration are evident. During this time, Riopelle rubbed shoulders with other well-known artists, such as Alberto Giacometti, Georges Mathieu, and Zao Wou-ki. In 1953, he joined the ranks of artists at Galerie Pierre Loeb in Paris and the Pierre Matisse Gallery in New York. *Untitled* marks a period of fulfilment and new encounters, at a time when Riopelle was ready to take on the world.

Estimation/Estimate **55 000 – 75 000 $**



Jean Paul Riopelle

1923-2002

29 Sentier

1954
Huile sur toile, signée au bas à droite / Oil on canvas, signed lower right
35 × 27 cm / 13 ¾ × 10 ½ in

Provenance

Acquise directement auprès de l'artiste, puis collection particulière par descendance, Paris / Acquired directly from the artist, thence by descent to the present private collection, Paris

Bibliographie/Literature

DUTHUIT, Georges. "A Painter of Awakening: Jean-Paul Riopelle," trans. Samuel Beckett, in *Riopelle: First American Exhibition*, New York, Pierre Matisse Gallery, 1954.

GAGNON, François-Marc. *Jean Paul Riopelle: Life & Work / Jean Paul Riopelle : Sa vie et son œuvre*, trad. Christine Poulin, Toronto, Art Canada Institute / Institut de l'art canadien, 2019. En ligne : <aci-iac.ca/fr/livres-dart/jean-paul-riopelle/> [ouvrage consulté en octobre 2026].

RIOPELLE, Yseult (dir.). *Jean Paul Riopelle : Catalogue raisonné, tome 2, 1954-1959*, Montréal, Hibou éditeurs, 2004. Œuvre reproduite en couleur à la page 173 (cat. n° 1954.036H.1954). / Work reproduced in colour on page 173 (cat. no. 1954.036H.1954).

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

Ce vigoureux petit tableau de Jean Paul Riopelle s'inscrit dans la célèbre période des mosaïques (1949-1959), celle qui propulse la carrière du peintre et contribue durablement à sa renommée. En 1952, le jeune trentenaire travaille dans son tout premier atelier, sis au 52, rue Durantin, à Montmartre. Énergisé par cette liberté nouvelle et le bourdonnement de la vie parisienne, il parvient à mettre au point un style unique, fait de petites touches denses qui évoquent les tessères de la mosaïque. « Les pigments, nombreux et non dilués, s'abattent sur la toile en rafales et en accords qui ne relèvent d'aucun système chromatique connu; puis le couteau, en les écrasant [...] les fond les uns dans les autres », écrit Pierre Schneider. Une vision se profile, un tableau à la fois, « oui, mais avec l'expérience des autres », ajoute Riopelle. En 1954, il commence à exposer régulièrement à la Pierre Matisse Gallery, à New York, et il représente le Canada à la Biennale de Venise en compagnie de Paul-Émile Borduas et de B. C. Binning.

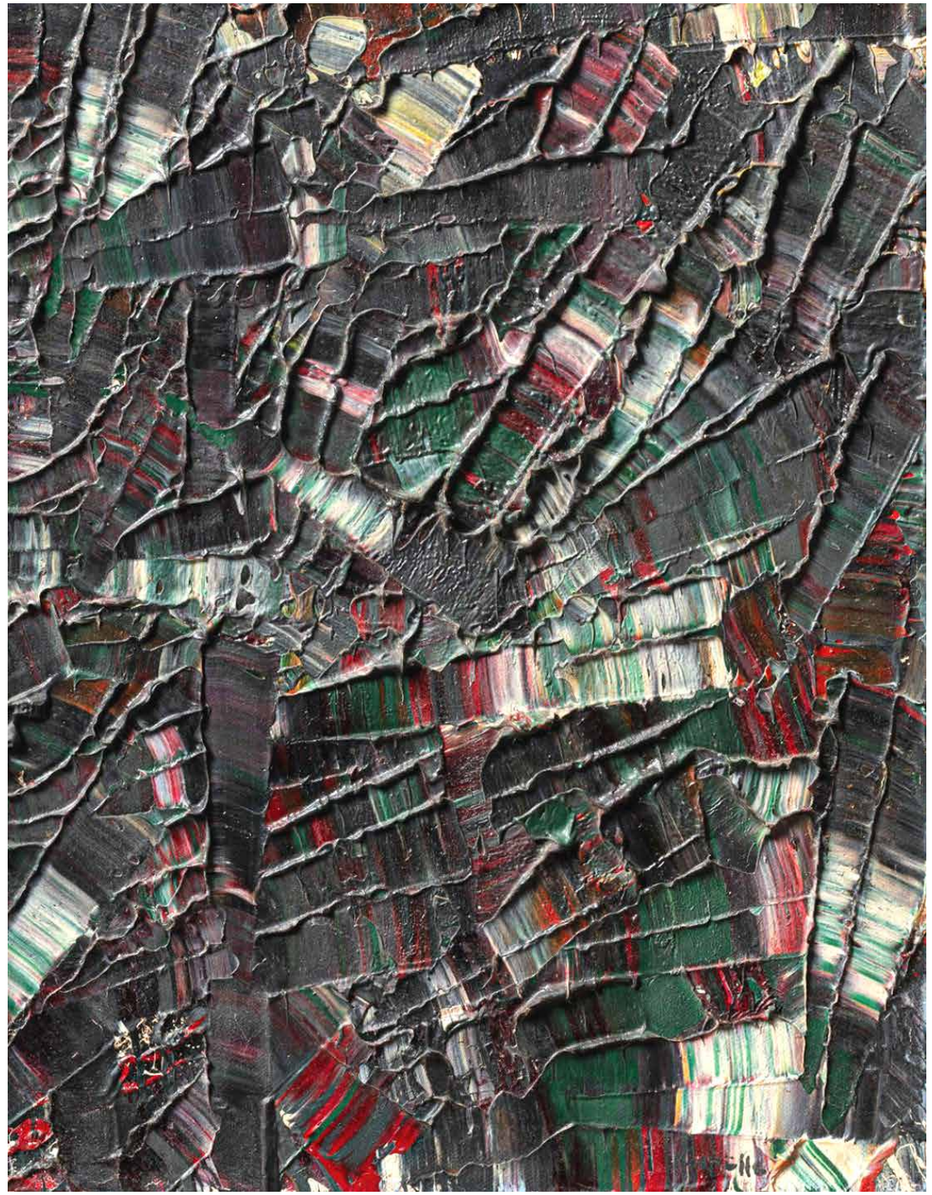
Le titre du tableau, *Sentier*, nous invite à une promenade dans la forêt à travers les dédales de la végétation. Ici, les tons chauds et froids irriguent une composition faite d'innombrables coups de couteau transversaux, puis ascendants, que des éclats épars illuminent ici et là pour réchauffer l'espace pictural. Les contrastes absolus créent un réseau inextricable de miroitements et de palpitations qui rappelle les poussées de matière des plus grands formats. L'œuvre se révèle au moyen d'une rythmique soutenue par les coups de lame, qui prolifèrent sur la toile telles des « gerbes gracieuses » et offrent par le fait même « une douceur presque étale [qui] remplace la force sauvage de naguère », conclut Schneider. En effet, les tableaux de cette fournée instillent un caractère plus organique à l'œuvre du « peintre de l'éveil », pour reprendre la belle expression de Georges Duthuit, qui y voit « l'immédiateté de la terre, des nerfs, de l'épiderme [qui] se déploient et fleurissent comme un seul homme ». Parfaitement calibrée, cette composition laisse circuler l'œil jusque dans ses plus fins retranchements.

A. L.

This vigorous small painting by Jean Paul Riopelle is from his celebrated mosaic period (1949-59), which launched his career and had a lasting impact on his reputation. In 1952, then in his early thirties, he settled into his very first studio at 52 rue Durantin, in Montmartre. Energized by his new-found freedom and the buzz of Parisian life, Riopelle developed a unique style consisting of small, dense strokes resembling mosaic tiles. "Abundant and undiluted, the pigments rain down on the canvas in torrents and colour combinations from no known chromatic system; and as the palette knife crushes them, they blend into each other," wrote Pierre Schneider. A vision thus begins to emerge, one painting at a time—"yes, but with the experience of the others," Riopelle added. In 1954, he began exhibiting regularly at Pierre Matisse Gallery in New York and represented Canada at the Venice Biennale along with Paul-Émile Borduas and B.C. Binning.

The painting's title, *Sentier* (Trail), invites us to take a walk through the forest, winding through the maze of vegetation. In this composition, cool and warm tones provide freshness to countless criss-crossing and ascending palette-knife strokes, and the overall composition is warmed and illuminated by scattered flashes of white. Absolute contrasts create an inextricable network of shimmering, fluttering elements reminiscent of the surges of paint in his larger formats. This piece reveals itself through sustained, rhythmic marks that multiply across the surface like "graceful sheaves" and, in turn, offer "an almost-still softness that displaces the wild force of his recent work," concludes Schneider. In fact, the paintings from this group instill a more organic feeling in the work of this "painter of awakening," as described by Georges Duthuit, who saw in it "immediacies of earth, of nerves, of epidermis, [which] unfold and flower as one." The perfectly calibrated composition allows the eye to wander up to its very edges.

Estimation/Estimate **200 000 – 250 000 $**



Jean Paul Riopelle

1923-2002

30 Sans titre / Untitled

1958
Huile sur papier marouflé sur toile / Oil on paper laid on canvas
44,5 × 56 cm / 17 ½ × 22 in

Provenance

Manny Silverman Gallery, Los Angeles
Galerie Jean-Pierre Valentin, Montréal
Masters Gallery Ltd, Calgary
BYDealers, Art canadien historique & d'après-guerre, 30 mai 2021 (lot 57)
Collection particulière / Private collection, Montréal

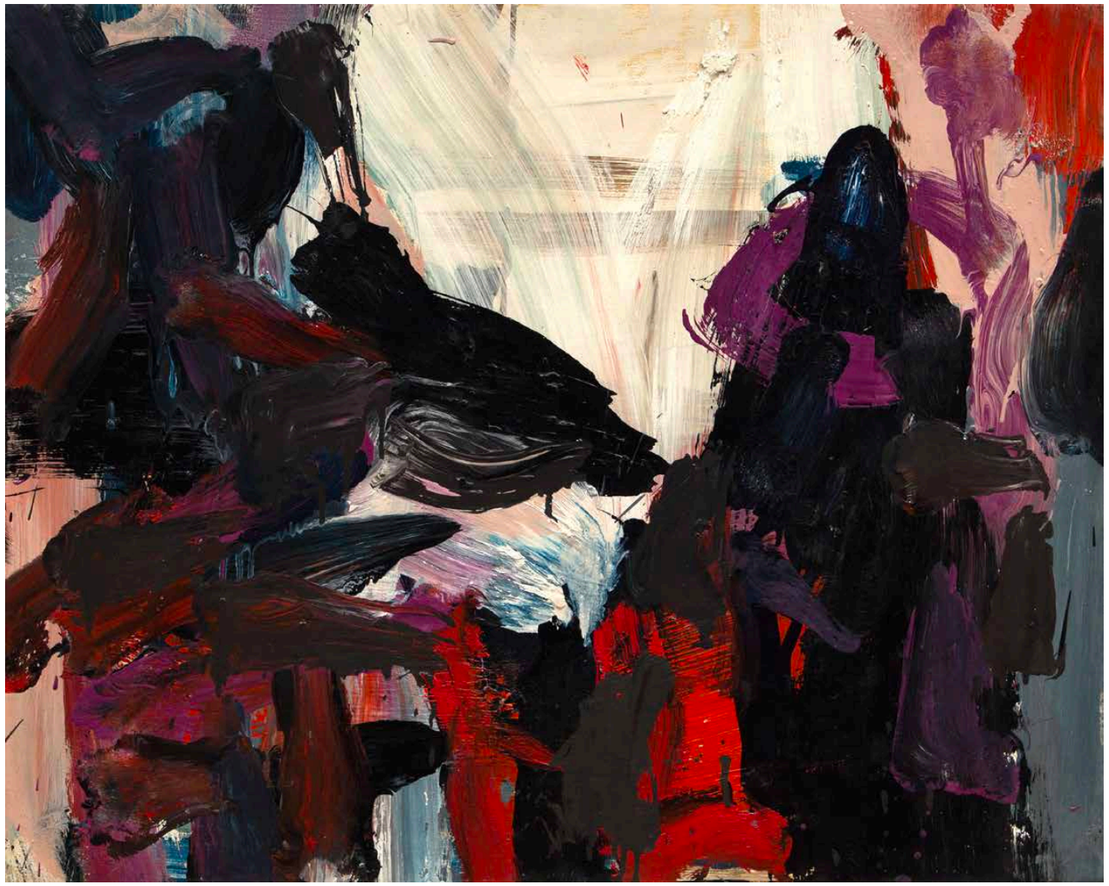
Bibliographie/Literature

RIOPELLE, Yseult (dir.). *Jean Paul Riopelle : Catalogue raisonné, tome 2, 1954-1959*, Montréal, Hibou éditeurs, 2004. Œuvre reproduite en couleur à la page 398. / Work reproduced in colour on page 398. N° de catalogue / Catalogue no.: 1958.037P.1958.
SCHNEIDER, Pierre. « Préface », *Jean-Paul Riopelle : Peinture 1946-1977*, Centre Georges Pompidou, 1981.

Jean Paul Riopelle produira une quarantaine d'huiles sur papier en 1958, dont plus d'une trentaine demeureront non titrées. En effet, dans l'œuvre picturale de Riopelle, la fin des années 1950 est une période foisonnante sous le signe de l'exploration et de la métamorphose plastiques. Les coups de pinceau s'élargissent, les coulures réapparaissent et la régularité des mosaïques des années 1953 et 1954 cède la place à une gestuelle libre. Ici, deux masses sombres, en noir, bordeaux, violet et rouge, se font face, bordées par une trouée de blancs balayés en diagonale. Le blanc n'est plus l'espace entre les choses, et 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. 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 ».

In 1958, Jean Paul Riopelle painted around forty oils on paper, more than thirty of which would remain untitled. Indeed, in Riopelle's pictorial work, the late 1950s were marked by a prolific period of formal exploration and metamorphosis. The brushstrokes grew broader, the drips reappeared, and the regularity of the mosaics of 1953 and 1954 gave way to a free gesturality. Here, two dark masses in black, burgundy, violet and red face each other around an opening of white swept on the diagonal. 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. 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."

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



Fernand Leduc

1916 - 2014

31 Agapes

1956
Caséine sur carton, signée et datée au bas à gauche; signée, datée et titrée au dos avec inscriptions diverses, dont « attestation d'authenticité / F. Leduc / 15/02/89 » / Casein on cardboard, signed and dated lower left; signed, dated and titled on verso with various inscriptions, including "attestation d'authenticité / F. Leduc / 15/02/89"
50,8 × 75 cm / 20 × 29 ½ in

Provenance
Collection Claire et Camille Leduc, Montréal
Galerie Roger Bellemare, Montréal
Collection particulière / Private collection, Montréal

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

L'abstraction construite se déploie dans l'œuvre de Fernand Leduc de 1954 à 1959. Prenant d'abord une forme *soft edge*, elle évolue ensuite jusqu'à une systématisation des constructions orthogonales. Le rectiligne s'incline à la recherche d'un équilibre entre des plans vibrants qui s'opposent et se répondent, soutenus par une gamme chromatique sophistiquée. Les plans sombres et clairs approfondissent l'espace pictural, tandis que les tons froids illuminent la surface, laquelle est divisée à l'image d'un cadastre. Le titre de l'œuvre, *Agapes*, désigne un repas entre convives qu'unissent des liens de parenté, d'amitié, ou des intérêts communs. Il peut aussi désigner un banquet somptueux. Étudiant une œuvre de la même rarissime fournée, *Module géodésique* (1956), Michel Martin trace les grandes lignes des préoccupations plastiques de Leduc à ce moment-là : « L'œuvre, criante de vivacité et de dynamisme, trouve son sens profond dans la fragmentation organisée de l'espace en plans géométriques colorés distincts, l'aire de chacun étant définie par la rencontre de segments linéaires rectilignes dont les prolongements à l'infini déterminent les grands axes justifiant l'équilibre de la composition. »

Constructed abstraction appeared in the work of Fernand Leduc from 1954 to 1959, initially in a soft-edged version that would evolve into a systemization of orthogonal structures. Straight lines slant, seeking balance between the vibrant planes that contrast with and echo each other, bolstered by a sophisticated chromatic range. Dark and light planes give depth to the pictorial space, while cool hues illuminate the surface, which is divided in the style of a cadastral map. The title of the work, *Agapes*, refers to a meal shared by guests who are bound by family ties, friendship, or common interests. It can also refer to a sumptuous banquet. Michel Martin, in reference to another work from the same period titled *Module géodésique* (1956), outlines Leduc's formal concerns this way: "The work is alive with intensity and dynamism, and it finds deeper meaning in the organized fragmentation of space into distinctly coloured geometric planes, in which each area is defined by the meeting of rectilinear segments whose infinite extensions determine the main axes that account for the composition's balance."

Estimation/Estimate **20 000 – 30 000 $**



Guido Molinari

1933-2004

32 Sans titre / Untitled

c. 1953-1955
Huile sur toile, datée sur le châssis / Oil on canvas, dated on the stretcher
40,6 × 50,8 cm / 16 × 20 in

Provenance

Collection Guy Molinari, Montréal
Galerie Simon Blais, Montréal
Mayberry Fine Art, Winnipeg
Collection particulière, Nouvelle-Écosse / Private collection, Nova Scotia

Bibliographie/Literature

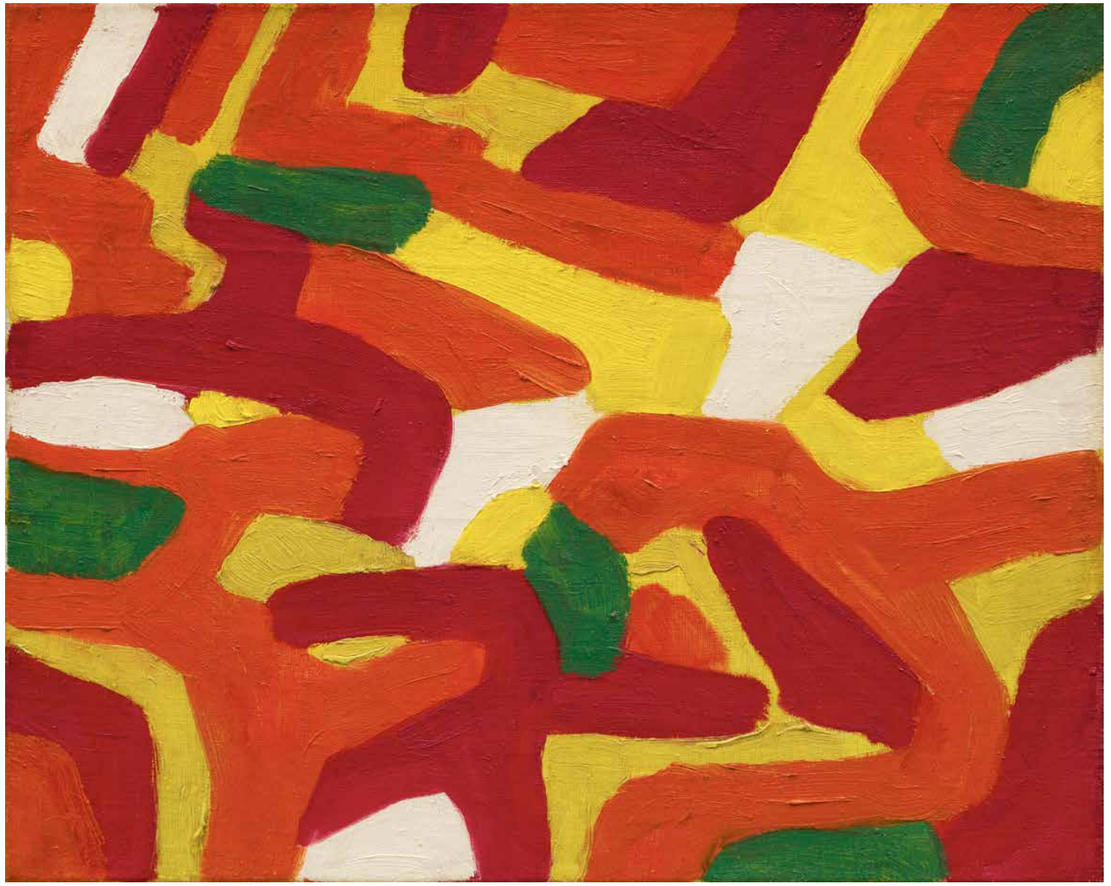
MARCHAND, Sandra Grant (dir./ed.). *Guido Molinari, une rétrospective*, trad. Denis Lessard, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1995.

MARTIN, Michel, et Roald NASGAARD (dir./ed.). *Les Plasticiens et les années 1950/60 / The Plasticiens and Beyond: Montréal, 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 naît à Montréal en 1933. Il étudie en cours du soir à l'École d'art et de design du Musée des beaux-arts de Montréal, notamment auprès de Marian Scott. Molinari se forme ensuite au dessin et à la peinture en autodidacte et présente une première exposition personnelle à L'Échourie, en 1954. L'année suivante, il participe à l'exposition collective *Espace 55* au Musée des beaux-arts de Montréal, ainsi qu'à *Art abstrait*, en 1959, au même endroit. En plus d'exposer à plusieurs reprises à l'East Hampton Gallery dans les années 1960, Molinari prend part, en 1965, à la mythique exposition *The Responsive Eye* au Museum of Modern Art, à New York, juste avant de représenter le Canada à la 34e Biennale de Venise, en 1968, où il remporte le Prix Fondation David E. Bright. En 1969, il devient membre de l'Académie royale des arts du Canada et en 1971, il est fait officier de l'Ordre du Canada. En 1973, il reçoit le Prix Victor-Martyn-Lynch-Staunton et, trois ans plus tard, le Musée des beaux-arts du Canada lui consacre une première rétrospective. En 1980, il devient le plus jeune lauréat du Prix Paul-Émile-Borduas. Le Musée d'art contemporain de Montréal lui consacre enfin une ultime rétrospective, en 1995. Molinari occupera deux postes d'enseignement au cours de sa carrière : à l'École d'art et de design, brièvement (1964-1965), ainsi qu'à l'Université Concordia (1970-1997). Le peintre, dessinateur, sérigraphe, sculpteur, théoricien de l'art et poète s'éteint en 2004, dans sa ville natale.

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

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





Pierre Gauvreau

1922-2011

33 Sans titre / Untitled

1961
Gouache sur papier, signée et datée au bas à gauche / Gouache on paper, signed and dated lower left
45,7 × 61 cm / 18 × 24 in

Provenance
Galerie Camille Hébert, Montréal
BYDealers, Art d'après-guerre & contemporain printemps, 18 juin 2020 (lot 60)
Collection particulière / Private collection, Montréal

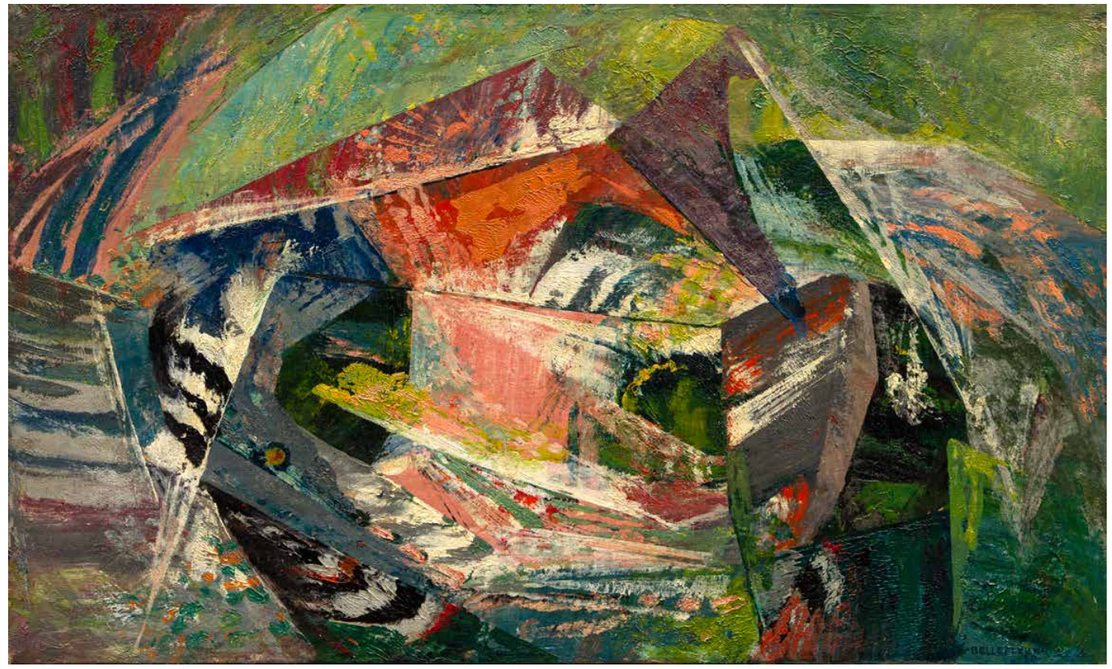
Provocateur, insoumis, génial – les superlatifs ne manquent pas pour décrire l'esprit de Pierre Gauvreau et l'héritage considérable qu'il a transmis à la culture québécoise. Frère aîné du non moins célèbre poète Claude Gauvreau, le peintre se réinvente constamment au cours de sa carrière, devenant tour à tour auteur, scénariste, réalisateur de télévision et producteur de cinéma. En 1941, tandis qu'il siège dans le jury d'une exposition collective au Théâtre Gesù, Paul-Émile Borduas repère le talent de Gauvreau, alors étudiant à l'École des beaux-arts de Montréal. Il récompense le jeune artiste du premier prix, foudroyé par « les qualités singulières », dira-t-il, du tableau lauréat. Invités à exposer avec la Société d'art contemporain en 1943, Gauvreau et d'autres artistes issus de ce cercle avant-gardiste donneront naissance au groupe des Automatistes, qui publiera le *Refus global* en 1948. Vers le milieu des années 1950, Gauvreau se libère progressivement des influences du groupe pour explorer une imagerie plus libre et gestuelle. Il cesse de peindre au début des années 1960 pour ne recommencer qu'en 1977, œuvrant durant cette période dans le nouveau média qu'est alors la télévision. La présente gouache sur papier, exécutée en 1961, se trouve au seuil limite de cette longue pause qui marque une transition dans l'œuvre de Gauvreau. La composition robuste s'impose par l'assurance des gestes à la fois farouches et précis qui la peuplent.

Bibliographie/Literature

DIONNE, Hélène, et Guylaine GIRARD (dir.). *Pierre Gauvreau : passeur de modernité*, Québec, Musée de la civilisation et Fides, 2013.
ELLENWOOD, Ray *et al. Échos d'un autre monde : Janine Carreau et Pierre Gauvreau*, Montréal, Galerie Michel-Ange, 2009.

Provocative, rebellious, brilliant — these are just a few of the superlatives that describe the creative spirit of Pierre Gauvreau and his considerable contribution to Québec culture. The older brother of the equally famous poet Claude Gauvreau, the painter constantly reinvented himself throughout his career, becoming in turn an author, a screenwriter, a television director, and a film producer. While a student at the École des beaux-arts de Montréal in 1941, Gauvreau was discovered by Paul-Émile Borduas, who was then serving as a jury member for a group exhibition at the Théâtre Gesù. Amazed by the "singular qualities" of Gauvreau's painting, the jury awarded the young artist with the first prize. In 1943, Gauvreau was invited to exhibit with the Société d'art contemporain, after which he and other artists from this circle of avant-garde painters founded the Automatistes, who would go on to publish the *Refus global* manifesto in 1948. In the mid-1950s, Gauvreau began to distance himself from the group's influences to explore a freer, more gestural kind of imagery. He stopped painting in the early 1960s to focus on his work in the emerging medium of television, but returned to it in 1977. The gouache on paper presented here was created in 1961, at the threshold of the long hiatus that marked a transition in Gauvreau's career. The bold composition is established through a series of fierce yet precise gestures.

Estimation/Estimate **10 000 – 15 000 $**



Léon Bellefleur

1910-2007

34 Boréal

1958
Huile sur toile, signée et datée au bas à droite; paraphée, datée et titrée sur le châssis et au dos / Oil on canvas, signed and dated lower right; initialed, dated and titled on the stretcher and on verso
38 × 63 cm / 15 × 24 ¾ in

Titulaire d'une subvention du Conseil des arts du Canada, Léon Bellefleur se prépare à s'envoler pour la France, en juillet 1958, dans le but de réaliser ses premières lithographies à l'atelier Desjobert, à Paris. L'artiste fait la connaissance d'André Breton durant ce séjour qui le mène, sa famille et lui, vers la Provence. Les Bellefleur y visitent Les Baux en compagnie des artistes Mimi Parent et Jean Benoît, Roland Giguère et sa compagne, puis s'installent au Château Noir du Tholonet, près d'Aix-en-Provence. Cet endroit mythique logé au pied de la montagne Sainte-Victoire est rendu célèbre, notamment, par Paul Cézanne, qui lui a consacré plus de 80 œuvres et dont on retrouve la palette et l'inspiration cubiste dans *Boréal* (1958). Avec sa composition en pics et en vaux et sa lumière projetée sur les saillies à contre-jour, réfractée de part et d'autre du tableau, *Boréal* est une ode à l'ambiance stimulante de cette période foisonnante pour Bellefleur.

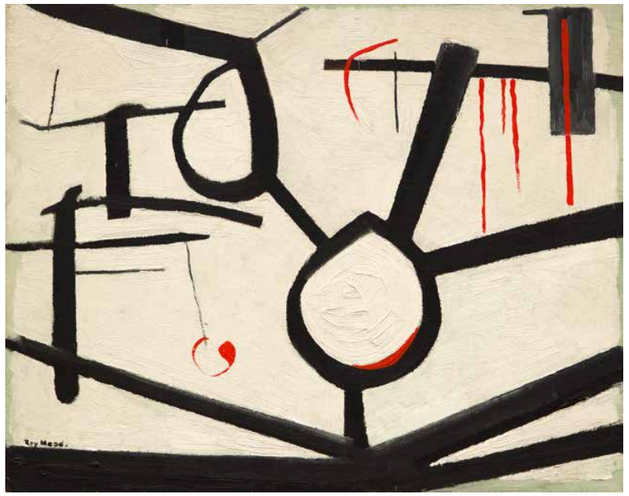
Provenance
Galerie Art et Style, Westmount
Collection particulière / Private collection, Montréal

Bibliographie/Literature

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

After receiving a grant from the Canada Council for the Arts, Léon Bellefleur left for France in July of 1958 to produce his first lithographs at the Desjobert studio in Paris. During his time there he met André Breton, and later on, Bellefleur and his family travelled to Provence where they visited Les Baux with artists Mimi Parent and Jean Benoît, as well as Roland Giguère and his companion. Afterwards, the Bellefleurs settled at the Château Noir du Tholonet, near Aix-en-Provence. This legendary area at the foot of Mount Sainte-Victoire was made famous, most notably, by Paul Cézanne, who painted more than eighty works there and whose colour palette and Cubist inspiration can be found in *Boréal* (1958). With its peaks and valleys and its brilliant, backlit impasto refracting on both sides of the painting, *Boréal* is an ode to the energetic atmosphere of this prolific period in Bellefleur's career.

Estimation/Estimate **12 000 – 15 000 $**



Raymond John Mead

1921-1998

35 Sans titre / Untitled

c. 1955
Huile sur panneau, signée au bas à gauche / Oil on board, signed lower left
40,6 × 50,8 cm / 16 × 20 in

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

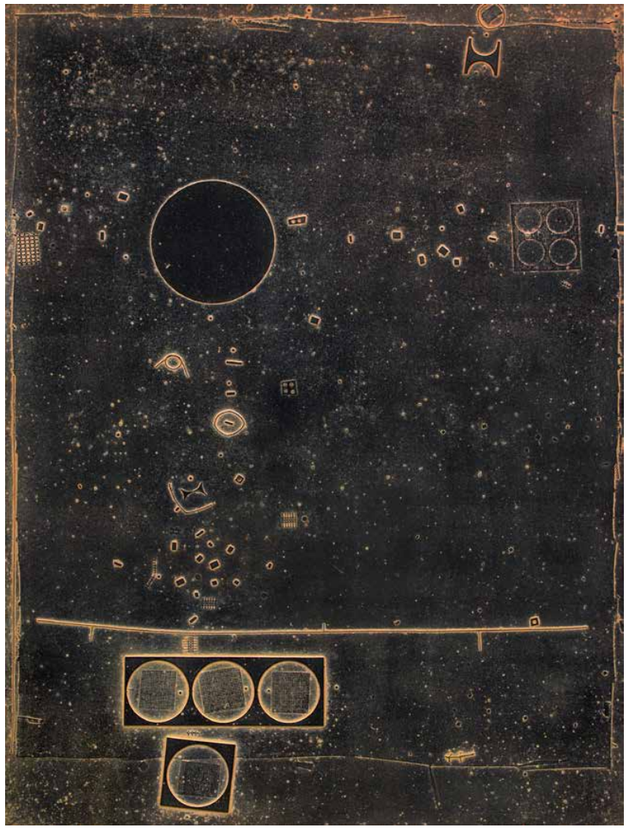
Originaire du Royaume-Uni, Ray Mead est un des membres fondateurs du Groupe des Onze, collectif d'artistes constitué en 1953 ayant pour mission de diffuser l'art abstrait à Toronto; il a grandement contribué au développement du modernisme au Canada. Mead entre à la Slade School of Fine Art de Londres,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

Bibliographie/Literature

MURRAY, Joan. *Two Decades: Ray Mead*, Oshawa, The Robert McLaughlin Gallery, 1981.
NOWELL, Iris. *P11, Painters Eleven: The Wild Ones of Canadian Art*, Vancouver, Douglas & McIntyre, 2011.

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

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



Jacques de Tonnancour

1917-2005

36 L'éclipse

1969
Acrylique et émail avec collage sur panneau, signée, titrée et datée au dos / Acrylic and enamel with collage on panel, signed, titled and dated on verso
122 × 91,5 cm / 48 × 36 in

Provenance
Galerie Agnès Lefort, Montréal
Collection particulière / Private collection, Toronto

D'une grande polyvalence, Jacques de Tonnancour est tour à tour peintre, auteur, enseignant, photographe et chercheur. Après avoir quitté l'École des beaux-arts de Montréal en 1940, il poursuit sa formation auprès d'autres artistes, admirant notamment le travail de Goodridge Roberts. Il séjourne pour un temps à Rio de Janeiro, au Brésil, grâce à une subvention du gouvernement de ce pays, et immortalise la richesse de son environnement dans des paysages grand format. À son retour au Canada, il commence à enseigner, tout en s'adonnant à la nature morte et au portrait dans sa propre pratique. Dans les années 1960, il adopte le collage comme mode d'expression et ses œuvres versent alors peu à peu dans l'abstraction. À la suite de son exposition rétrospective à la Vancouver Art Gallery en 1966, De Tonnancour continue d'explorer les techniques mixtes, avec une prédilection pour les figures géométriques épurées et les hiéroglyphes. Dans la présente œuvre, intitulée *L'éclipse* (1969), l'artiste utilise ce langage pictural pour représenter l'événement historique de l'alunissage de la mission Apollo 11. En effet, pendant leur voyage vers la Lune, le 19 juillet 1969, l'équipage a eu la chance d'assister à une éclipse solaire totale. Ce type d'éclipse se produit quand l'ombre de la Lune obscurcit le Soleil et que l'on ne voit plus que la couronne solaire, que le peintre a choisi de représenter dans son œuvre.

Masterful in his capacity for reinvention, the artist Jacques de Tonnancour was known as a painter, writer, professor, photographer, and researcher. Following his departure from Montréal's École des beaux-arts in 1940, he studied with other artists and, notably, admired the work of Goodridge Roberts. Settling briefly in Rio de Janeiro thanks to a grant from the Brazilian government, de Tonnancour captured the richness of his surroundings in large-scale landscapes. Upon his return to Canada, he began to teach, turning to still life and portraiture in his own practice. From the 1960s onward, his work became increasingly abstract, and collage emerged as his primary means of expression. Following his retrospective exhibition at the Vancouver Art Gallery in 1966, he continued to explore mixed media and employed spare, geometric forms along with hieroglyphic signs. In this work, titled *L'éclipse* (1969), De Tonnancour uses this pictorial language to portray the historic moon landing of Apollo 11. During their lunar voyage, on July 19, 1969, the crew witnessed a total solar eclipse, an event that occurs when the moon casts its shadow on Earth as it passes between it and the sun, leaving only the sun's corona visible, as depicted by de Tonnancour here.

Estimation/Estimate **12 000 – 15 000 $**

Marcelle Ferron

1924-2001

37 Peinture

c. 1961
Huile sur toile, signée au bas à gauche; paraphée « F » au dos / Oil on canvas, signed lower left; initialed "F" on verso
50,2 × 25,4 cm / 19 ¾ × 10 in

Provenance

Ritchies & Sotheby's Toronto, Important Canadian Art, May 26, 2008 (lot 46)
Collection particulière, Nouvelle-Écosse / Private collection, Nova Scotia

Peinture (1961) s'inscrit dans une période où Marcelle Ferron fait montre d'une grande assurance quant à son approche spatiale et à sa gestualité implacable, qui ne cessent de se réinventer avec caractère, maîtrise et sensibilité. Au tournant des années 1960, l'artiste donne un élan et une puissance inégalés aux larges coups de spatule par lesquels elle juxtapose des masses chargées de pigments texturés, des effets de contrepoint tantôt sombres, tantôt lumineux entre les couleurs, ici dominées par le violet, le bleu indigo, le vert émeraude et le rouge orangé. On retrouve également, dans cette toile, les empâtements épais qui s'entrechoquent, s'appellent et se disjoignent de façon quasi organique. Des trouées blanches se glissent habilement dans les « structures denses qui, auparavant, cachaient essentiellement l'arrière-plan, [mais qui font] maintenant place à un jeu complexe de plans qui remplissent l'espace », ainsi que le constate Réal Lussier, commissaire de la rétrospective consacrée à l'artiste au Musée d'art contemporain de Montréal en 2000.

L'œuvre présentée ici fait partie des huiles que Ferron a produites au cours d'un séjour à Paris de 1953 à 1965, période féconde et charnière durant laquelle l'artiste réalise certaines de ses œuvres les plus abouties. Installée dans son atelier de Clamart, l'artiste multiplie les expositions individuelles et collectives, donnant raison à la fulgurance de cette décennie. De 1962 à 1964, elle étudie auprès de l'architecte et sculpteur polonais Piotr Kowalski afin de parfaire une démarche créative qui débouchera sur un art d'intégration de l'architecture et, plus particulièrement, l'art du vitrail. Dans *Peinture*, ce renouveau s'amorce déjà avec le mouvement des angles saillants, la densité des ombres et la brillance des lumières, comme filtrées par une petite vitre.

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.

Peinture (1961) belongs to a period during which Marcelle Ferron evinced great confidence in her spatial approach and relentless gesturality, which she would constantly reinvent with character, mastery, and sensitivity. At the turn of the 1960s, Ferron gave unparalleled momentum and power to the broad spatula strokes with which she juxtaposed masses loaded with textured pigment and created counterpoint effects among the colours, some dark, some luminous, that dominate this painting with purple, indigo blue, emerald green and orangey red. Here we also find thick impastos that collide, attracting and repelling each other almost organically. White gaps skilfully slip into the "dense structures that, previously, would have essentially hidden the background, [but that now] give way to a complex set of planes that fill the space," observes Réal Lussier, curator of Ferron's retrospective at the Musée d'art contemporain de Montréal in 2000.

The work presented here is one of the oils that Ferron produced during her stay in Paris from 1953 to 1965, a fertile and pivotal period during which she created some of her most successful works. Settled in her Clamart studio, Ferron took part in numerous solo and group exhibitions, testifying to the brilliance of this decade. From 1962 to 1964, she studied with Polish architect and sculptor Piotr Kowalski, perfecting a creative approach that would lead to an integration of art into architecture and, in particular, to her work with stained glass. In *Peinture*, this development is presaged by the movement of striking angles, dense shadows, and bright lights, as if filtered through a small pane of glass.

Estimation/Estimate **55 000 – 75 000 $**



Marcelle Ferron

1924-2001

38 Sans titre nº 8

1960
Huile sur toile marouflée sur panneau, signée et datée au dos / Oil on canvas laid on board, signed and dated on verso
106,7 × 71 cm / 42 × 28 in

Provenance

Galerie Simon Blais, Montréal
Heffel Fine Art, Post-War & Contemporary Art, Online Auction Partnership - Galerie Simon Blais, 2nd session, May 14, 2020 (lot h104)
Collection particulière / Private collection, Montréal

Exposition/Exhibition

Borduas, Riopelle, Ferron, Canadian Fine Arts, Toronto, décembre 2019

Bibliographie/Literature

LUSSIER, Réal (dir.). *Marcelle Ferron*, Montréal, Musée d'art contemporain, et Laval, Les 400 coups, 2000.

Sans titre nº 8 (1960), avec ses chutes et ses poussées, ses plans de couleur percés par la lumière et son chatoiement rouge alizarine et bleu glacé, fait partie des œuvres puissantes de Marcelle Ferron. Les tableaux de Ferron sont polysémiques; ils obéissent à une main qui gouverne la matière pour créer des jeux de transparence, de texture, de fracas de pigments; un seul coup de spatule peut fendre l'aire picturale sans en ébranler les fondations. Tout comme ses outils, ses gestes semblent taillés sur mesure. En 1960, Ferron augmente le volume des masses et complexifie leurs dédales sur la toile. Les formes s'emboîtent et s'empilent pour construire une architecture complexe de matière picturale, tantôt dense, tantôt fluide, qui repose sur des prouesses chromatiques. Les arêtes tranchantes ou déchiquetées permettent à la lumière d'entrer ou de sortir du tableau, comme si celui-ci était éclairé de l'intérieur.

En 1961, à la 6e Biennale de São Paulo, au Brésil, Marcelle Ferron fait partie de la délégation canadienne aux côtés de Harold Town, de Ronald Bloore, d'Alex Colville et de Gordon Smith, sous le commissariat de Charles Comfort, alors directeur du Musée des beaux-arts du Canada. Ferron y expose six œuvres, dont *Ronqueralles* (1960, œuvre phare de la vente aux enchères de BYDealers à l'automne 2017), qui, par sa taille et ses qualités plastiques indéniables, constitue la quintessence du corpus présenté. Qui plus est, elle s'y distingue de ses collègues – ainsi que des centaines d'artistes visuels représentant plus de 50 pays – en remportant la médaille d'argent. *Sans titre nº 8* s'inscrit indéniablement dans cette fournée exceptionnelle qui propulse Ferron au-devant de la scène de la peinture abstraite à l'étranger.

Ce tableau fait partie du corpus qui a été rapatrié au Canada à la fin du séjour de Marcelle Ferron en France, qui a duré plus de dix ans. Les toiles ont été expédiées à plat, puis montées sur châssis par l'artiste au fil des années, car elle les avait découpées de leurs châssis afin de faciliter leur transport.

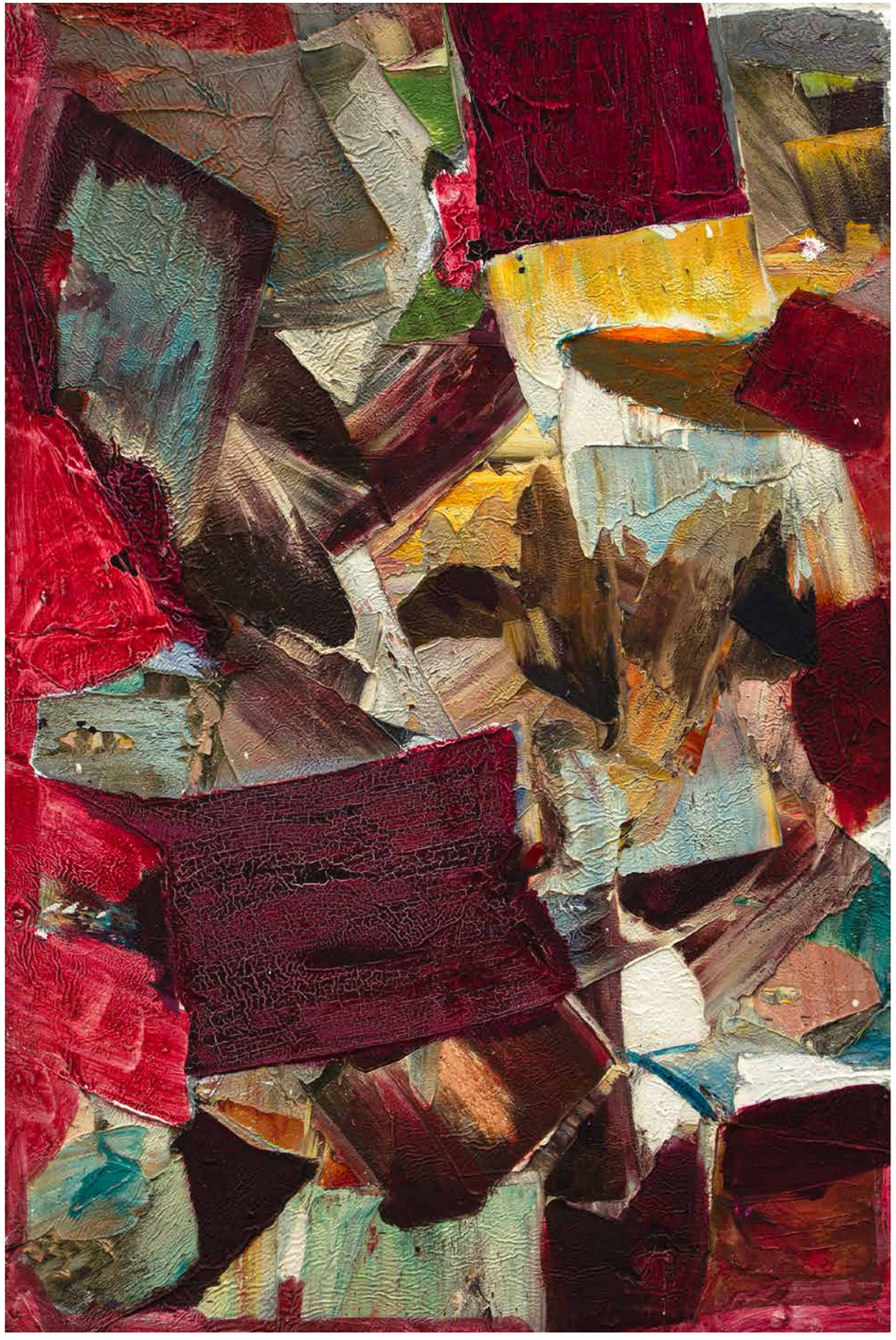
A. L.

Sans titre nº 8 (1960), with its falls and its thrusts, its spans of colour pierced by light, and its shimmering alizarin red and icy blue, is among Marcelle Ferron's more powerful works. Ferron's paintings are polysemic, ruled by a hand that controls the material, creating plays of transparency, texture, and explosions of pigment; a single stroke of the palette knife can split the pictorial area without shaking its foundations. Much like her tools, her gestures seem made to measure. In 1960, Ferron's masses became thicker, resulting in a more complex, labyrinthine arrangement on the canvas. Shapes interlock and pile up to form an intricate architecture of paint—sometimes dense, sometimes fluid—that relies on her complete mastery of colour. Sharp or jagged edges allow light to penetrate or escape the painting, as if it were lit from within.

In 1961, Ferron was a member of the Canadian delegation to the 6th Bienal de São Paulo in Brazil, alongside Harold Town, Ronald Bloore, Alex Colville, and Gordon Smith, under the auspices of curator Charles Comfort, then director of the National Gallery of Canada. Ferron exhibited six works, including *Ronqueralles* (1960, the showpiece of BYDealers' fall 2017 auction), which, due to its size and indisputable pictorial qualities, embodied the very essence of the body of work presented. In addition, she distinguished herself—not only from her colleagues but also from the hundreds of visual artists representing more than fifty countries—by winning the biennale's silver medal. *Sans titre nº 8* is unquestionably part of the extraordinary constellation of work that propelled Ferron to the forefront of abstract painting on the international scene.

This painting is part of a body of work that was repatriated to Canada at the end of Ferron's stay in France, which lasted more than a decade. To facilitate their transport, the canvases were removed from their stretchers and shipped flat, then later re-stretched onto stretchers by Ferron over the years.

Estimation/Estimate **70 000 – 90 000 $**



Henry Saxe

1937-

39 Sans titre (de la série Tractors) / Untitled (from the Tractors series)

c. 1968
Aluminium peint / Painted aluminum
20,3 × 152,4 × 11,4 cm (dimensions variables) /
8 × 60 × 4 ½ in (dimensions variable)

Provenance
Collection particulière / Private collection, Montréal

Bibliographie/Literature
LUSSIER, Réal. *Henry Saxe : Œuvres de 1960 à 1993*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1994.

Né à Montréal, Henry Saxe étudie à l'École des beaux-arts de Montréal de 1956 à 1961, puis se perfectionne en gravure auprès d'Albert Dumouchel. Il poursuit sa formation à Londres et, par la suite, enseigne à l'École des beaux-arts de Montréal (1968-1969) et à l'École des arts visuels de l'Université Laval (1970-1973). Dès le début de sa carrière, il se taille une place sur la scène artistique internationale. Son travail fait l'objet de nombreuses expositions individuelles et collectives, notamment à la Biennale de Paris (1963 et 1968) et aux *Cent jours d'art contemporain de Montréal* (1985). En 1978, il représente le Canada à la Biennale de Venise aux côtés du peintre Ron Martin. En 1994, il remporte le Prix Paul-Émile-Borduas et le Musée d'art contemporain de Montréal lui consacre une rétrospective. L'artiste réside et travaille à Tamworth, en Ontario, depuis 1973.

Saxe se distingue dès 1960 par la réalisation de sculptures directement posées sur le sol dont la disposition peut s'adapter à l'espace d'exposition. Il s'agit d'une rupture importante avec les modes de présentation traditionnels. Dans la même veine, il crée en 1968 la série *Tractors*, composée de structures mobiles et malléables pouvant être disposées de diverses manières. La pièce présentée ici, qui ressemble à des chaînes de tracteur, s'inscrit dans la mouvance des « sculptures à charnières », dites mécanomorphes, c'est-à-dire qui ont la forme ou l'apparence d'une machine. Selon l'historien de l'art Réal Lussier, toutes les œuvres de Saxe, des *Grids* aux *Balls* en passant par les *Tractors*, sont liées au travail des constructivistes, qu'il admire profondément.

Les œuvres de la série *Tractors* figurent dans les collections publiques du Musée des beaux-arts du Canada, du Musée d'art contemporain de Montréal, du Musée national des beaux-arts du Québec et de la Banque d'œuvres d'art du Conseil des arts du Canada.

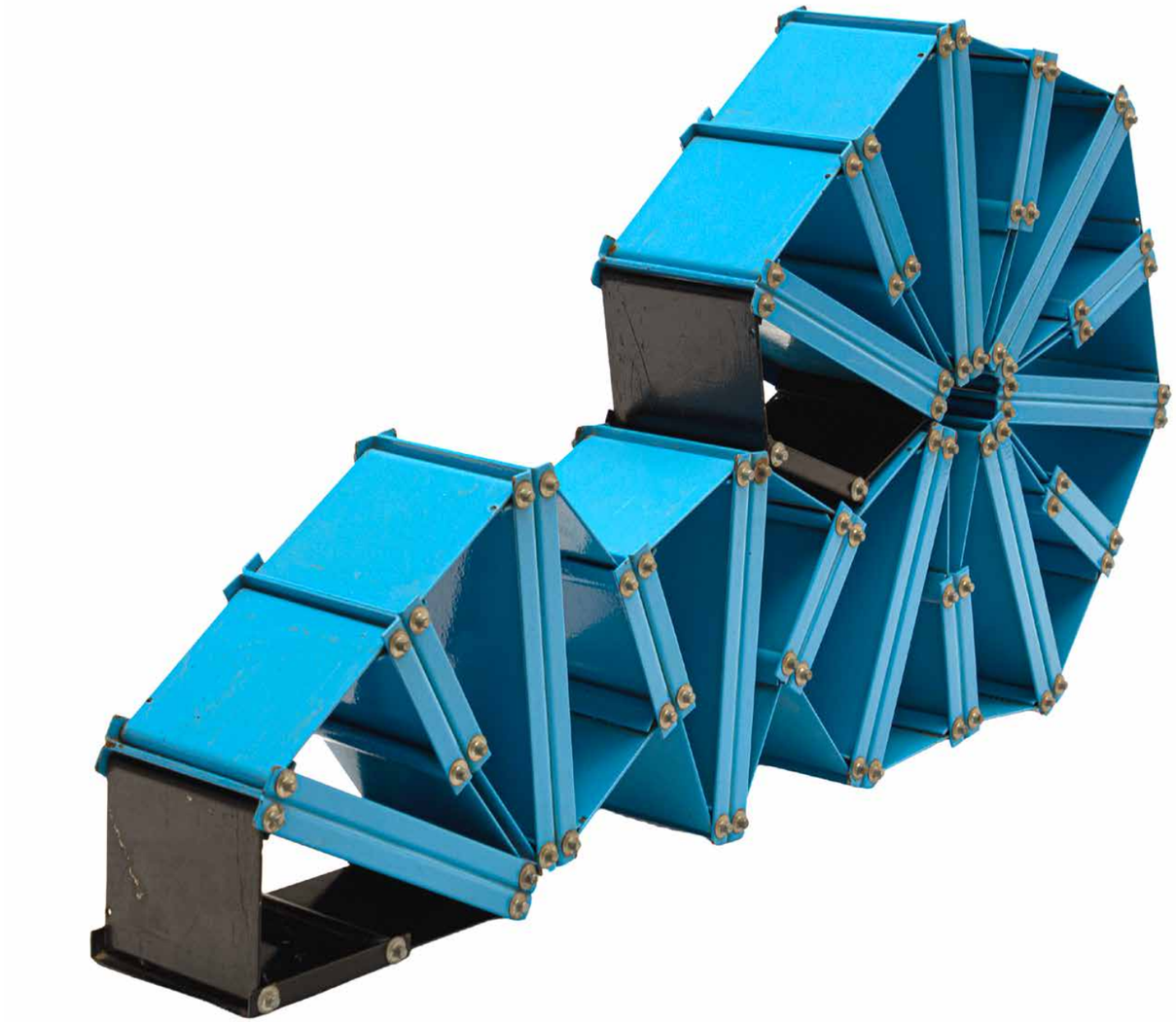
A. L.

Born in Montréal, Henry Saxe studied at the École des beaux-arts de Montréal from 1956 to 1961, then apprenticed in printmaking with Albert Dumouchel. He continued his training in London, then taught at the École des beaux-arts de Montréal (1968–69) and the École des arts visuels at Université Laval (1970–73). From the very start of his career, he made his mark in the international art scene. His work has been presented in many solo and group exhibitions, including at the Paris Biennale (1963 and 1968) and the *Cent jours d'art contemporain de Montréal* (1985). In 1978, he represented Canada at the Venice Biennale alongside the painter Ron Martin. In 1994, he received the Prix Paul-Émile-Borduas and the Musée d'art contemporain de Montréal presented a retrospective of his work. Saxe has lived and worked in Tamworth, Ontario, since 1973.

In the 1960s, Saxe started making sculptures that stand directly on the floor and can be positioned to adapt to the exhibition space. This represented a significant break with traditional presentation methods. In this vein, in 1968 he created the *Tractors* series, composed of mobile and flexible structures that can be installed in different ways. The work presented here, which resembles tractor tracks, is in the style of mechanomorphic "hinged sculptures" that have the shape or appearance of machines. According to the art historian Réal Lussier, all of Saxe's works, from the *Grids* to the *Balls* and including the *Tractors*, are related to Constructivism, which he greatly admires.

Works from the *Tractors* series are in the collections of the National Gallery of Canada, the Musée d'art contemporain de Montréal, the Musée national des beaux-arts du Québec, and the Canada Council Art Bank.

Estimation/Estimate **8 000 – 12 000 $**



Charles Gagnon

1934-2003

40 Spaceblind with Blind Space No. 1

1965
Acrylique sur toile, signée, titrée et datée au dos / Acrylic on canvas, signed, titled and dated on verso
30,5 × 30,5 cm / 12 × 12 in

Provenance
Collection particulière / Private collection, Montréal

Bibliographie/Literature

ASSELIN, Olivier, Gilles GODMER et Louis GOYETTE. *Charles Gagnon*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 2001.

FRY, Philip. *Charles Gagnon*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1978.

MARTIN, Michel, et Roald NASGAARD (dir./Ed.). *Les Plasticiens et les années 1950/60 / The Plasticiens and Beyond: Montréal, 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.

Charles Gagnon reçoit sa formation artistique à New York de 1955 à 1959. Il n'est donc pas étonnant que son œuvre présente des affinités avec l'expressionnisme abstrait d'Alfred Leslie, de Willem de Kooning, voire de Robert Rauschenberg pour les collages et les constructions. De retour à Montréal en 1960, Gagnon réalise ses premiers *Paysages* et *Paysages-collages*, ainsi qu'une série de *Boîtes-constructions*. L'automne suivant, il fait partie des « jeunes artistes d'avenir » sélectionnés pour représenter l'art canadien à la 2e Biennale de Paris. En octobre, une vingtaine de tableaux figurent dans sa seconde exposition individuelle à la Galerie Denyse Delrue, à Montréal. L'année 1965 marque un tournant dans sa pratique, qui devient résolument pluridisciplinaire. Elle se divise bientôt entre la peinture, la photographie, le cinéma et même l'environnement cinétique et sonore.

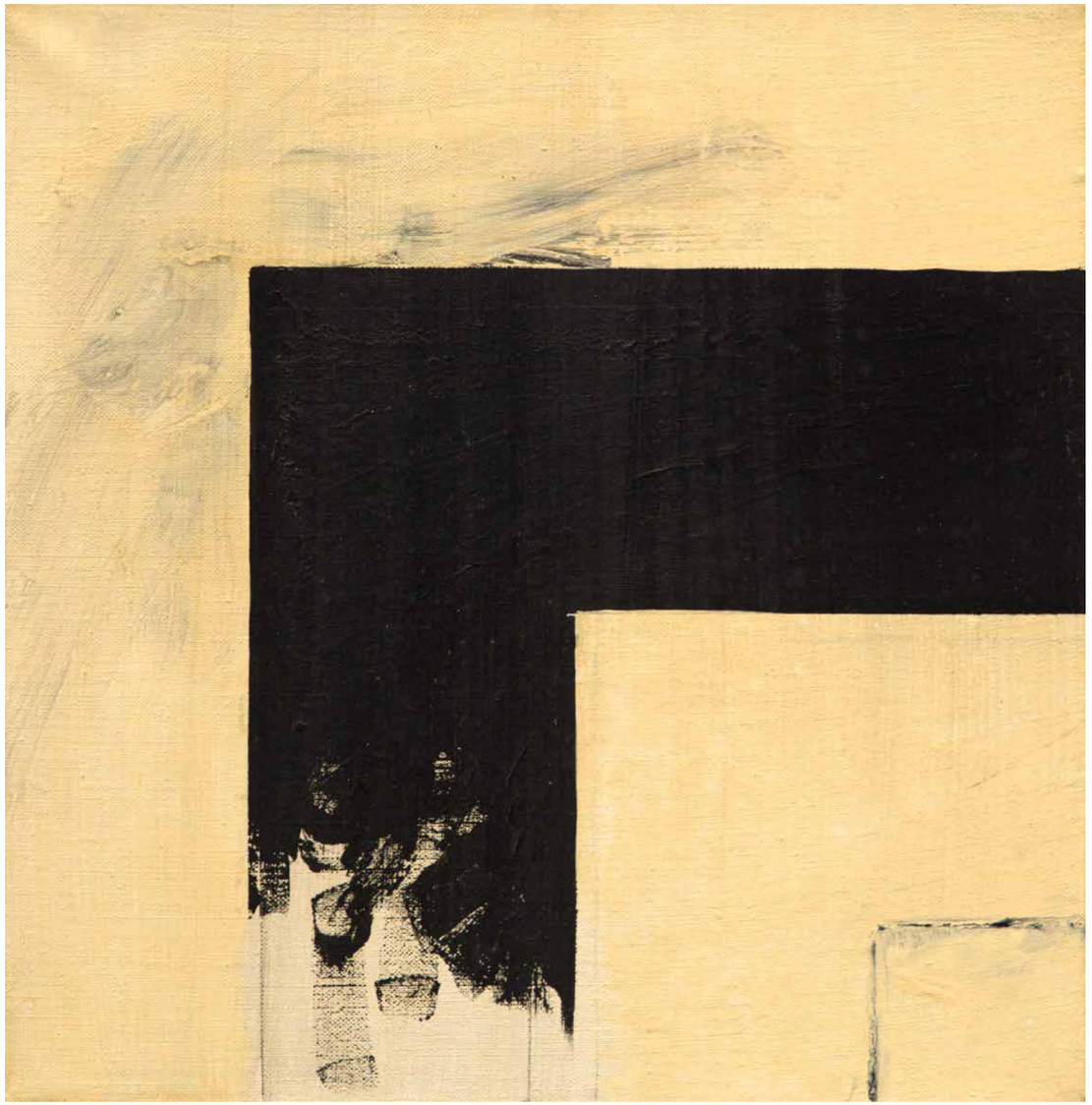
Si Gagnon est « un peintre abstrait, il est toujours resté proche de la nature et n'a jamais vraiment abandonné le paysage », dont les « questions de passage et d'obstruction spatiale deviennent des préoccupations constantes », écrit l'auteur et critique d'art Roald Nasgaard. Charles Gagnon enseigne à l'Université Concordia (1967-1975), puis à l'Université d'Ottawa (1975-1996). Il est lauréat du Prix de la Banff School of Fine Arts (1981), du Prix Paul-Émile-Borduas (1995), d'un Prix du Gouverneur général en arts visuels et en arts médiatiques (2002) et de la bourse de carrière Jean-Paul-Riopelle (2003). Son œuvre fait l'objet d'une rétrospective au Musée d'art contemporain de Montréal en 2001, deux ans avant sa mort.

A. L.

Charles Gagnon studied art in New York from 1955 to 1959. Unsurprisingly, his work reflects an affinity with the Abstract Expressionist styles of Alfred Leslie, Willem de Kooning, and Robert Rauschenberg's collages and constructions. Back in Montréal in 1960, Gagnon produced his first *Landscapes* and *Landscape-collages*, as well as a series of *Boîtes-constructions*. The following fall, he was among the "promising young artists" selected to represent Canadian art at the Deuxième Biennale de Paris. In October, around twenty of his paintings were exhibited in his second solo exhibition at Galerie Denyse Delrue, in Montréal. The year 1965 was a pivotal one for Gagnon, as his practice became more resolutely multidisciplinary; it soon encompassed painting, photography, film, and even audio and kinetic works.

Although Gagnon was "an abstract painter," Roald Nasgaard writes, "he always remained close to nature and never really abandoned the landscape, as notions of spatial passage and obstruction were constant themes in his work." Charles Gagnon taught at Concordia University in Montréal (1967-75) and at the University of Ottawa (1975-96). He received the Banff School of Fine Arts Prize (1981), the Prix Paul-Émile-Borduas (1995), the Governor General's Award in Visual and Media Arts (2002), and the Jean Paul Riopelle Career Grant (2003). His work was the subject of a major retrospective at the Musée d'art contemporain de Montréal in 2001, two years before his death.

Estimation/Estimate **10 000 – 15 000 $**



Jacques Hurtubise

1939 - 2014

41 Les électrons-volts jaunes

1961
Peinture-émail sur panneau, signée et datée au bas à droite; signée, titrée et datée avec inscription au dos / Enamel paint on board, signed and dated lower right; signed, titled and dated with inscription on verso
81,3 × 91,5 cm / 32 × 36 in

Provenance

Collection particulière / Private collection, Québec

Bibliographie/Literature

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

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

Véritable pièce d'anthologie, *Les électrons-volts jaunes*, toile datée de 1961, marque le passage à New York de Jacques Hurtubise, alors boursier de la Fondation Max-Beckmann. D'entrée de jeu, Hurtubise adhère au courant artistique de l'expressionnisme abstrait tel que le conçoivent Franz Kline et Willem de Kooning, qui se définit par une gestualité et une picturalité exubérantes. Tiré de la série *Radioactivité*, le présent tableau illustre en tout point cette approche plastique, que le jeune peintre de 22 ans s'approprie avec un souci d'équilibre et de tension dans la composition, naviguant entre les masses orangées et jaunes impeccablement calibrées. Ainsi, on remarque d'abord l'effet de damier, 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 circulaires, ce qui amplifie l'impression de décharge électrique dans tout l'espace pictural. Les coups de brosse semblent se disputer les meilleures places sur la toile, où le blanc pourchasse le bleu, et vice versa, dans une frénésie sans pareille. Une œuvre cousine peinte la même année, *Radioactivité n° 4*, offre une variante aux *Électrons-volts jaunes*, dont l'exécution relève sans conteste du coup de maître, de la note parfaite.

A. L.

Truly a classic piece, *Les électrons-volts jaunes*, dated 1961, marks Jacques Hurtubise's stay in New York while on a Max Beckmann Foundation scholarship. From the outset, Hurtubise held to Abstract Expressionism, as conceived by Franz Kline and Willem de Kooning, characterized by an exuberant gesturality and pictoriality. This painting, from the *Radioactivité* series, is thoroughly illustrative of the Abstract Expressionist approach, which the twenty year-old painter appropriates with a sense of compositional balance and tension, navigating between impeccably calibrated forms of orangey and yellow. Thus, we first notice the checkerboard effect, and then the expressive touch evinced in the drippings. Often, a line of charcoal emerges between the brushstrokes. These wavy lines add a sense of speed to the circular masses, augmenting the impression of an electrically charged pictorial space. Brushstrokes seem to vie with one another for best positioning on the canvas, where white chases blue, and vice versa, in an unparalleled frenzy. A kindred work produced the same year, *Radioactivité n° 4*, offers a variation on *Électrons-volts jaunes*, whose execution is unquestionably a master stroke, of perfect pitch.

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





Fernand Toupin

1930-2009

42 Sans titre / Untitled

1962
Huile sur toile, signée et datée au bas à gauche; signée et datée au dos / Oil on canvas, signed and dated lower left; signed and dated on verso
81,3 × 64,8 cm / 32 × 25 ½ in

Provenance
Collection particulière / Private collection, Montréal

Fernand Toupin naît à Montréal en 1930. Il étudie à l'École des beaux-arts de Montréal auprès de Jean-Paul Jérôme. Il est cosignataire du *Manifeste des Plasticiens* et cofondateur du mouvement du même nom en 1955. En 1958, il remporte le premier prix du Salon de la jeune peinture au Musée des beaux-arts de Montréal pour le tableau *Cabriole*. À partir du tournant des années 1960, la matière granuleuse prévaut dans le travail du peintre, qui, ayant abandonné l'approche plasticienne, signe ici le tableau *Sans titre* (1962). Les années 1970 sont marquées par une série d'expositions à la Galerie Arnaud, à Paris, puis le début d'une carrière internationale qui l'amènera à exposer ailleurs en Europe, puis aux États-Unis et au Japon. Peintre, mais également muraliste, sculpteur et sérigraphe, l'artiste conçoit aussi de nombreux décors scéniques pour les Grands Ballets canadiens, notamment *Au-delà du temps* et *La scouine*. Parallèlement, il produit des sérigraphies inédites pour *Errances*, recueil de poèmes de Fernand Ouellette, et *Prochain épisode*, roman d'Hubert Aquin. En 2003, le Musée du Bas-Saint-Laurent lui consacre une exposition rétrospective itinérante, ainsi qu'une publication intitulée *Fernand Toupin, l'arpenteur des grands espaces : Peinture, 1953-2000*.

Fernand Toupin was born in Montréal in 1930. He studied at the École des beaux-arts de Montréal, along with Jean-Paul Jérôme. He was a co-signatory of the *Manifeste des Plasticiens* and co-founder of the Plasticiens movement in 1955. In 1958, he won first prize at the Montreal Museum of Fine Arts' Salon de la jeune peinture for his painting *Cabriole*. At the turn of the 1960s, granular material began to prevail in Toupin's work. Having abandoned the Plasticien approach, he painted the piece *Untitled* (1962). The 1970s were marked by a series of exhibitions at Galerie Arnaud, in Paris, and the launch of an international career that would lead to shows in Europe, the United States, and Japan. A muralist, sculptor, and printmaker as well as a painter, Toupin designed several sets for Les Grands Ballets Canadiens, including *Au-delà du temps* and *La scouine*. At the same time, he produced original prints for *Errances*, a collection of poems by Fernand Ouellette, and for Hubert Aquin's novel, *Prochain épisode*. In 2003, the Musée du Bas-Saint-Laurent organized a retrospective touring exhibition and published a catalogue titled *Fernand Toupin, Surveyor of Wide Spaces: Painting, 1953-2000*.

Estimation/Estimate **8 000 – 10 000 $**



Yves Trudeau

1930-2017

43 Citadelle lunaire

1960
Bronze, gravée « Y. Trudeau 60 4/6 » avec le sceau de la fonderie sur un pied de la base / Bronze, engraved "Y. Trudeau 60 4/6" with the seal of the foundry on a leg of the base
53,3 × 28 × 19 cm / 21 × 11 × 7 ½ in

Provenance
Lacerte art contemporain, Québec
Collection particulière / Private collection, Montréal

Expositions/Exhibitions
Yves Trudeau, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal, du 22 juin au 30 juillet 1978
Yves Trudeau : Sculpteur, Musée des beaux-arts de Sherbrooke, Sherbrooke, du 31 mai au 13 octobre 2008

Bibliographie/Literature
DE ROUSSAN, Jacques. *Yves Trudeau : Œuvres 1959-1985 / Yves Trudeau: Works 1959-1985*, La Prairie, Marcel Broquet, 1989. Œuvre reproduite en couleur à la page 33. / Work reproduced in colour on page 33.
GÉLINAS, Céline, Louise LETOCHA et Yves TRUDEAU. *Yves Trudeau : Sculpteur*, Sherbrooke, Musée des beaux-arts de Sherbrooke, 2008. Œuvre reproduite en couleur à la page 14. / Work reproduced in colour on page 14.
LETOCHA, Louise. *Yves Trudeau*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, et Québec, ministère des Affaires culturelles, 1978. Œuvre reproduite en noir et blanc (catalogue non paginé). / Work reproduced in black and white (unpaginated catalog).

Le sculpteur Yves Trudeau connaît une période faste durant la décennie 1960, chaque nouvelle année apportant maintes découvertes et autant de réussites majeures. L'artiste exécute du même souffle de nombreuses œuvres et cet effort soutenu culmine en 1967 avec le célèbre *Phare du cosmos*. Les quelques pièces plus lyriques et plus figuratives du début de cette période laissent progressivement la place à des expérimentations formelles issues d'un imaginaire davantage symboliste et abstrait. Particulièrement évocatrice de cet aboutissement, *Citadelle lunaire* (1960) se distingue des autres pièces en présageant les thèmes que Trudeau explorera par la suite. Selon l'historienne de l'art Louise Letocha, cette sculpture de bronze « contient et résume en elle la quasi-totalité de son œuvre. Dans l'intimité de son atelier, Trudeau l'appelle son "puits" ». En effet, par les angles de rencontre des divers pans, *Citadelle lunaire* construit déjà le vocabulaire plastique et structural qui se déploiera dans la série *Murs fermés et ouverts*, tandis que le jeu d'équilibre avec les trois piétements reliés par des voûtes gothiques annonce les *Fers et bois* et les futurs *Parvis et portails*.

A. L.

The sculptor Yves Trudeau enjoyed a particularly prosperous period during the 1960s, each year heralding breakthroughs and major successes. He worked on multiple pieces simultaneously, a sustained effort that culminated in 1967 with his celebrated *Phare du cosmos*. His more lyrical, figurative approach of the decade's earlier years gave way gradually to more formal experimentations marked by an increasingly abstract and symbolist imagery. *Citadelle lunaire* (1960) is particularly evocative of this progression and differs from his other works as it presages the themes that he would explore next. According to the art historian Louise Letocha, this bronze sculpture "contains and sums up nearly the entirety of his work. In the privacy of his studio, Trudeau refers to it as his 'well.'" Indeed, with the intersecting angles of its various planes, *Citadelle lunaire* was building the formal vocabulary that he would use in the series *Murs fermés et ouverts*, and the balancing act between the three resting points joined by Gothic-looking vaults was a sign of things to come, notably *Fers et bois* and his later *Parvis et portails*.

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

Jean Albert McEwen

1923-1999

44 Rouge, mon amour nº 1

1963
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

Rouge, mon amour nº 1 (1963) est une splendide petite huile de Jean McEwen qui, arrivé à sa pleine maturité artistique, fait à nouveau la démonstration irréfutable de son génie de coloriste. Encore tout empreinte des récentes séries *Monogramme du roi, Blason du chevalier, Fenêtre* et *Colonne* (1962), cette toile se démarque par son armature plus organique où l'on perçoit encore la structure binaire et la verticalité typiques de cette période. Ce tableau incarne parfaitement l'opulence des matières et la métamorphose formelle qui s'accomplit durant ces années charnières. Les jaunes oxydés, les carmins et les violets purs semblent émerger de l'espace pictural grâce à un patient étagement de couches vernissées qui laissent rougir la couleur en surface. À cette époque, McEwen cherche à établir une nouvelle grammaire chromatique capable de toutes les flexions lyriques, de manière à créer une sensation de vibrato entre les masses. Un brun profond vient densifier la coloration en arrière-plan, qui, une fois diluée en lavis, à l'extrémité du châssis, dévoile son pigment nu.

Né à Montréal en 1923, Jean McEwen entreprend des études en pharmacie à l'Université de Montréal tout en s'initiant en autodidacte à la peinture. De 1949 à 1951, il apprend le métier aux côtés de Paul-Émile Borduas, puis, lors d'un voyage en France (1951-1952), il fait la rencontre de Jean Paul Riopelle et produit ses premières compositions *all-over*. Vers le milieu des années 1950, il rompt définitivement avec le style de Borduas et développe sa propre technique de peinture, qu'il applique avec les mains. En 1956, McEwen présente à la galerie L'Actuelle un ensemble de tableaux qui, comme le souligne Constance Naubert-Riser, « constitue le point de départ véritable de son œuvre », dont l'esthétique est à inscrire dans une mouvance néoplasticienne puisant dans l'expressionnisme abstrait et le Color Field. Les œuvres de McEwen ont été présentées à maintes reprises dans des expositions individuelles et collectives à Montréal, à Québec, à Toronto et à New York. En 1973, le Musée d'art contemporain de Montréal lui consacre une rétrospective; il est suivi par le Musée des beaux-arts de Montréal en 1987. McEwen a reçu de nombreux prix et distinctions au cours de sa carrière, notamment le Prix Victor-Martyn-Lynch-Staunton du Conseil des arts du Canada en 1977 et le Prix Paul-Émile-Borduas, qu'il obtient en 1998, un an avant de s'éteindre à Montréal.

A. L.

Provenance

Waddington & Gorce Inc., Toronto
BYDealers, Art d'après-guerre & contemporain printemps, 18 juin 2020 (lot 38)
Collection particulière / Private collection, Calgary

Bibliographie/Literature

NAUBERT-RISER, Constance. *Jean McEwen : La profondeur de la couleur. Peintures et œuvres sur papier, 1951-1987*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1987.

Rouge, mon amour nº 1 (1963) is a splendid little oil painting by Jean McEwen who, at the peak of his artistic maturity, once again proved his irrefutable genius as a colourist. Still very much in keeping with his previous series, *Monogramme du roi, Blason du chevalier, Fenêtre*, and Colonne (1962), this work stands out for its more organic style, although the binary structure and verticality that were typical of this period are still evident. *Rouge, mon amour nº 1* perfectly embodies the opulence of McEwen's materials and the formal metamorphosis that he achieved during these pivotal years. Oxidized yellows, carmine reds, and pure violets seem to rise to the surface, the result of carefully layered varnishes that allow the surface colour to redden. During this period, McEwen sought to establish a new chromatic vocabulary that could express greater lyrical nuance and thus create a sense of vibration between masses of colour. A deep brown brings density to the background, which, when diluted in washes at the edge of the frame, reveals the essence of its pigment.

Born in Montréal, Jean McEwen studied pharmacology at the Université de Montréal and taught himself to paint. From 1949 to 1951, he pursued his art studies under the mentorship of Paul-Émile Borduas. During a trip to France in 1951–52, he made the acquaintance of Jean Paul Riopelle, which resulted in the creation of his first "all-over" paintings. Toward the mid-1950s, he abandoned Borduas's style and developed his own technique of applying paint with his hands. In 1956, McEwen presented a selection of works at Galerie L'Actuelle. As Constance Naubert-Riser states, this event "constituted the real starting point of his work," in which he combined the aesthetics of the neo-Plasticien movement with Abstract Expressionism and Colour Field painting. McEwen's works have been presented in numerous solo and group exhibitions in Montréal, Québec City, Toronto, and New York. The Musée d'art contemporain de Montréal presented a retrospective of his work in 1973, followed by one at the Montreal Museum of Fine Arts in 1987. He was the recipient of several awards and distinctions throughout his career, most notably the Canada Council's Victor-Martyn-Lynch-Staunton Prize in 1977, and the Prix Paul-Émile-Borduas in 1998. He died in 1999, in Montréal.

Estimation/Estimate **60 000 – 80 000 $**



Yves Gaucher

1934-2000

45 TX-70

1970
Acrylique sur toile, signée, titrée et datée au dos / Acrylic on canvas, signed, titled and dated on verso
183 × 183 cm / 72 × 72 in

Provenance

Collection particulière / Private collection, Montréal

Exposition/Exhibition

91st Annual Exhibition, Royal Canadian Academy of Arts / Académie royale des arts du Canada, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal, du 25 mars au 25 avril 1971; Confederation Centre of the Arts / Centre des arts de la Confédération, Charlottetown, du 1er juillet au 31 août 1971.

Bibliographie/Literature

CAMPBELL, James D. *The Asymmetric Vision: Philosophical Intuition and Original Experience in the Art of Yves Gaucher*, Regina, Norman MacKenzie Art Gallery, 1989.

MARCHAND, Sandra Grant (dir.). *Yves Gaucher*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 2003.

McMANN, Evelyn de R. *Royal Canadian Academy of Arts / Académie royale des arts du Canada : Exhibitions and Members, 1880–1979*, Toronto, University of Toronto Press, 1981. L'œuvre est cataloguée à la page 145. / The work is listed on page 145.

NASGAARD, Roald. *Yves Gaucher: Life & Work / Yves Gaucher : Sa vie et son œuvre*, trad. Françoise Charron, Toronto, Art Canada Institute / Institut de l'art canadien, 2015. En ligne : <www.aci-iac.ca/francais/livres-dart/yves-gaucher> [livre consulté en octobre 2026].

Dans l'ensemble de son œuvre, le peintre et graveur Yves Gaucher opère en circuit ouvert d'un cycle à l'autre, de sorte que chaque pièce participe à une trame narrative à la fois cohérente et expérimentale. *TX-70*, réalisée en 1970, en constitue un excellent exemple grâce à sa force tranquille, élevée par la gradation des tonalités pastel qui suivent le métronome des lignes blanches. L'espace pictural, géométrisé à l'horizontale, en plans et en traits filants, évoque une étendue sans fin qui échappe à toute temporalité. Avec *TX-70*, Gaucher signe un grand classique de son répertoire le plus prisé.

TX-70 se construit dans l'interaction des lignes et des couleurs, par la présence des traits horizontaux blancs continus et des tonalités subtiles de gris colorés répartis en bandes successives. On remarque, entre les trois plans de couleur, une asymétrie typique des premiers tableaux de ce cycle. La présence des deux lignes blanches, dont l'épaisseur inégale ajoute une qualité supplémentaire au jeu optique, tendra à disparaître et les bandes, à se multiplier en couleurs franches. Une transition plastique s'opère ainsi progressivement depuis la fin des *Tableaux gris*, en 1969, jusqu'au seuil des *Bandes de couleur*, série qui se déploiera jusqu'en 1976.

Chez Gaucher, l'expérience de la couleur et de la structure repose sur un principe contrapuntique qui permet d'élaborer plusieurs lignes « mélodiques » parallèles, comme dans l'art du contrepoint en musique. Toute intervention géométrique, linéaire et colorimétrique influence tôt ou tard l'espace pictural, qui conserve l'empreinte subtile de ce passage au fil des tableaux, et ce, sans jamais se répéter. « Repartir de zéro », de l'aveu de l'artiste, équivaut à revenir aux sources profondes qui motivent son art et lui confèrent toute sa fraîcheur à travers les périodes, les séries et les techniques.

A. L.

L'autrice de cet article tient à remercier Kathleen MacKinnon du Centre des arts de la Confédération, à Charlottetown (Î.-P.-É.), pour ses précieuses recherches archivistiques.

Throughout his work, painter and printmaker Yves Gaucher runs an open circuit from one cycle to the next, such that each piece is part of a narrative framework that is both coherent and experimental. Produced in 1970, *TX-70* is an excellent example of this, its tranquil strength raised by a gradient of pastel tonalities that follow metronomic white lines. The pictorial space, structured geometrically and horizontally in planes and running lines, suggests an endless stretch that escapes temporality. With *TX-70*, Gaucher signed off on a masterpiece in his most appreciated repertoire.

TX-70 is built up through the interaction of lines and colours, by the presence of continuous white horizontal lines and subtle tonalities of grey distributed in successive bands. Between the three planes of colour, we notice an asymmetry typical of the early paintings in the cycle. The presence of the two white strips, whose unequal thicknesses add another quality to the optical play, tends to disappear, and the bands to proliferate into solid colours. Thus, a formal transition progressively occurs from the end of the *Grey on Grey* paintings, in 1969, to the outset of the *Colour bands* series, which extended to 1976.

With Gaucher, the experience of colour and structure rests on a contrapuntal principle by which he develops several parallel "melodic" lines, as in the art of counterpoint in music. Any geometric intervention, linear and colorimetric, eventually influences the pictorial space, which preserves the subtle imprint of this passage through the paintings while never repeating itself. "Starting from scratch," Gaucher admits, amounts to returning to the deep sources that motivate his art and give it the freshness that traverses all periods, series, and techniques.

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

The author of this article wishes to express her deepest gratitude to Kathleen MacKinnon from the Confederation Centre of the Arts in Charlottetown, PEI, for her helpful archival research.



Yves Gaucher

1934-2000

46 Brun, bleu et gris

1972
Acrylique sur toile, signée, titrée et datée au dos / Acrylic on canvas, signed, titled and dated on verso
203,2 × 243,8 cm / 80 × 96 in

Provenance
Succession de l'artiste / Estate of the artist

Bibliographie/Literature

CAMPBELL, James D. *The Asymmetric Vision: Philosophical Intuition and Original Experience in the Art of Yves Gaucher*, Regina, Norman MacKenzie Art Gallery, 1989.

MARCHAND, Sandra Grant (dir.). *Yves Gaucher*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 2003. Un tableau similaire, mais de dimensions moindres, intitulé *Brun, bleu, gris* (1972) fait partie de la collection du Musée d'art contemporain de Montréal et est reproduit en couleur à la page 101 (fig. 75). / A similar, smaller painting titled *Brun, bleu, gris* (1972) is in the collection of the Musée d'art contemporain de Montréal and is reproduced in colour on page 101 (fig. 75).

NASGAARD, Roald. *Yves Gaucher: Life & Work / Yves Gaucher : Sa vie et son œuvre*, trad. Françoise Charron, Toronto, Art Canada Institute / Institut de l'art canadien, 2015. En ligne : <www.aci-iac.ca/francais/livres-dart/yves-gaucher> [livre consulté en octobre 2026].

Après la série des *Tableaux gris* (1967-1969), Yves Gaucher se met au défi de repenser les assises de sa peinture. Il conserve néanmoins certains acquis, c'est-à-dire les bandes de couleur inégales et la gradation des tonalités. Le mouvement dispersé des fines lignes blanches se regroupe maintenant en un seul trait continu qui va d'une extrémité à l'autre du tableau. Dans *Brun, bleu et gris*, le peintre augmente l'intensité du gris et ajoute de nouvelles teintes – brun et bleu – tandis que la ligne blanche est sur le point de disparaître du cadre. Gaucher cherche la mesure et l'harmonie entre les différentes plages de couleurs. Pour ce faire, il module chaque bande du champ pictural, comme les cordes d'un instrument. Selon Roald Nasgaard, Gaucher s'intéresse au dialogue possible entre différentes couleurs, plutôt qu'à leur présence détachée. La toile *Brun, bleu, gris* (1972) de la collection du Musée d'art contemporain de Montréal est très semblable à celle présentée ici. Elle témoigne d'une étude approfondie du contenant et du contenu, fruit d'un geste réfléchi et mesuré.

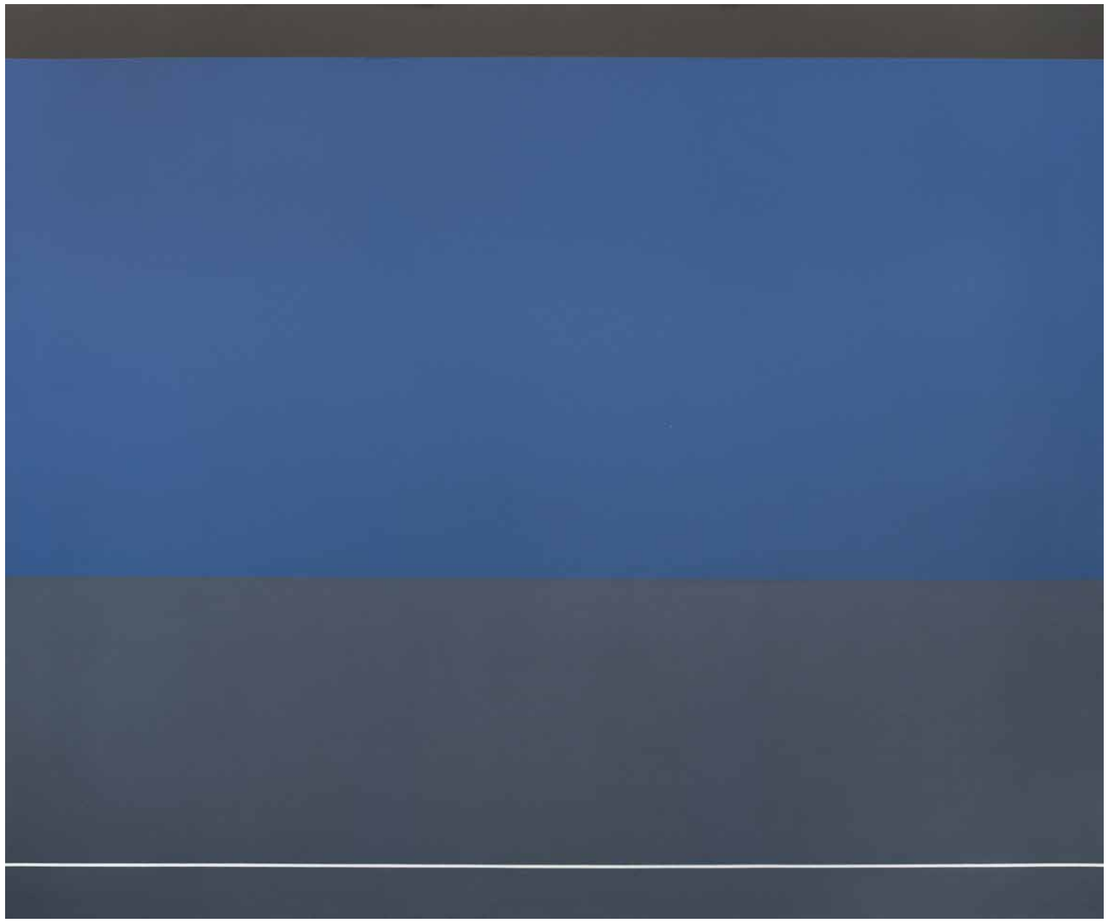
Né à Montréal en 1934, Yves Gaucher étudie à l'École des beaux-arts de Montréal de 1954 à 1956. Expulsé de l'établissement, il poursuit sa formation auprès du graveur Albert Dumouchel jusqu'en 1960. En 1962, il remporte une bourse du Conseil des arts du Canada qui lui permet notamment de voyager en Europe. À partir de 1963, il est représenté par des galeries de Montréal, de Toronto, ainsi que de New York, où il obtient sa première exposition individuelle à la Martha Jackson Gallery. La même année, toujours à New York, le Museum of Modern Art acquiert *En hommage à Webern n° 2*, propulsant du même coup sa carrière internationale. En 1964, Gaucher, qui fait un retour à la peinture et à la couleur, délaisse momentanément les arts de la gravure. En 1966, il participe à la 33e Biennale de Venise et devient professeur adjoint à l'école des beaux-arts de l'Université Sir George Williams (aujourd'hui l'Université Concordia), à Montréal. En 1973, il est élu membre de l'Académie royale des arts du Canada. Au début des années 1990, il retourne à la gravure, au relief, à la matérialité. Il décède à Montréal en 2000.

A. L.

After the *Grey on Grey* series (1967–69), Yves Gaucher took up the challenge of reassessing the foundations of his painting. However, he retained some of the techniques he had acquired: the uneven bands of colour and the tonal gradations. The dispersed movement of fine white lines was now grouped in a single continuous stroke that extended from one side of the painting to the other. In *Brun, bleu et gris*, Gaucher heightens the intensity of the grey, adding new hues—brown and blue—and making the white line almost disappear from the frame. Seeking cadence and harmony between different stretches of colour, he modulates each band of the pictorial field as if it were the strings of an instrument. According to Roald Nasgaard, Gaucher was interested in a possible dialogue between various colours rather than in their disconnected presence. The painting *Brun, bleu, gris* (1972) in the collection of the Musée d'art contemporain de Montréal is very similar to the one presented here. It illustrates a profound study of form and content, resulting from a well-thought-out and measured gesture.

Born in Montréal in 1934, Gaucher studied at the École des beaux-arts de Montréal from 1954 to 1956. Expelled from the school, he continued his training with printmaker Albert Dumouchel until 1960. He received a grant from the Canada Council for the Arts in 1962, which enabled him to travel to Europe. Starting in 1963, he was represented by galleries in Montréal, Toronto, and New York, where he had his first solo exhibition at the Martha Jackson Gallery. The same year, still in New York, the Museum of Modern Art acquired *In Homage to Webern No. 2*, thereby launching his international career. In 1964, returning to painting, as well as to colour, Gaucher temporarily abandoned printmaking. In 1966, he participated in the 33rd Venice Biennale and became an assistant professor at the school of fine arts at Sir George Williams University (now Concordia University) in Montréal. Gaucher was made a member of the Royal Canadian Academy of Arts in 1973. In the early 1990s, he returned to printmaking, relief, and materiality. He died in Montréal in 2000.

Estimation/Estimate **65 000 – 85 000 $**



Victor Vasarely

1906-1997

47 Kezdi

1968
Détrempe à l'œuf sur panneau, signée au bas au centre; signée, datée et titrée avec inscription « V-A-07-1968 » au dos / Egg tempera on board, signed lower centre; signed, dated and titled with inscription "V-A-07-1968" on verso
80 × 80 cm / 31 ½ × 31 ½ in

Provenance
Gallery Moos Ltd., Toronto
Succession Guy de Repentigny / Estate of Guy de Repentigny
BYDealers, Art d'après-guerre & contemporain, 28 novembre 2021 (lot 14)
Collection particulière / Private collection, Montréal

Bibliographie/Literature
LEMOINE, Serge (dir.). *Vasarely : Hommage/Tribute*, Cinisello Balsamo (Milan), Silvana Editoriale, 2013.

L'enjeu n'est plus le cœur, mais la rétine.
– Victor Vasarely

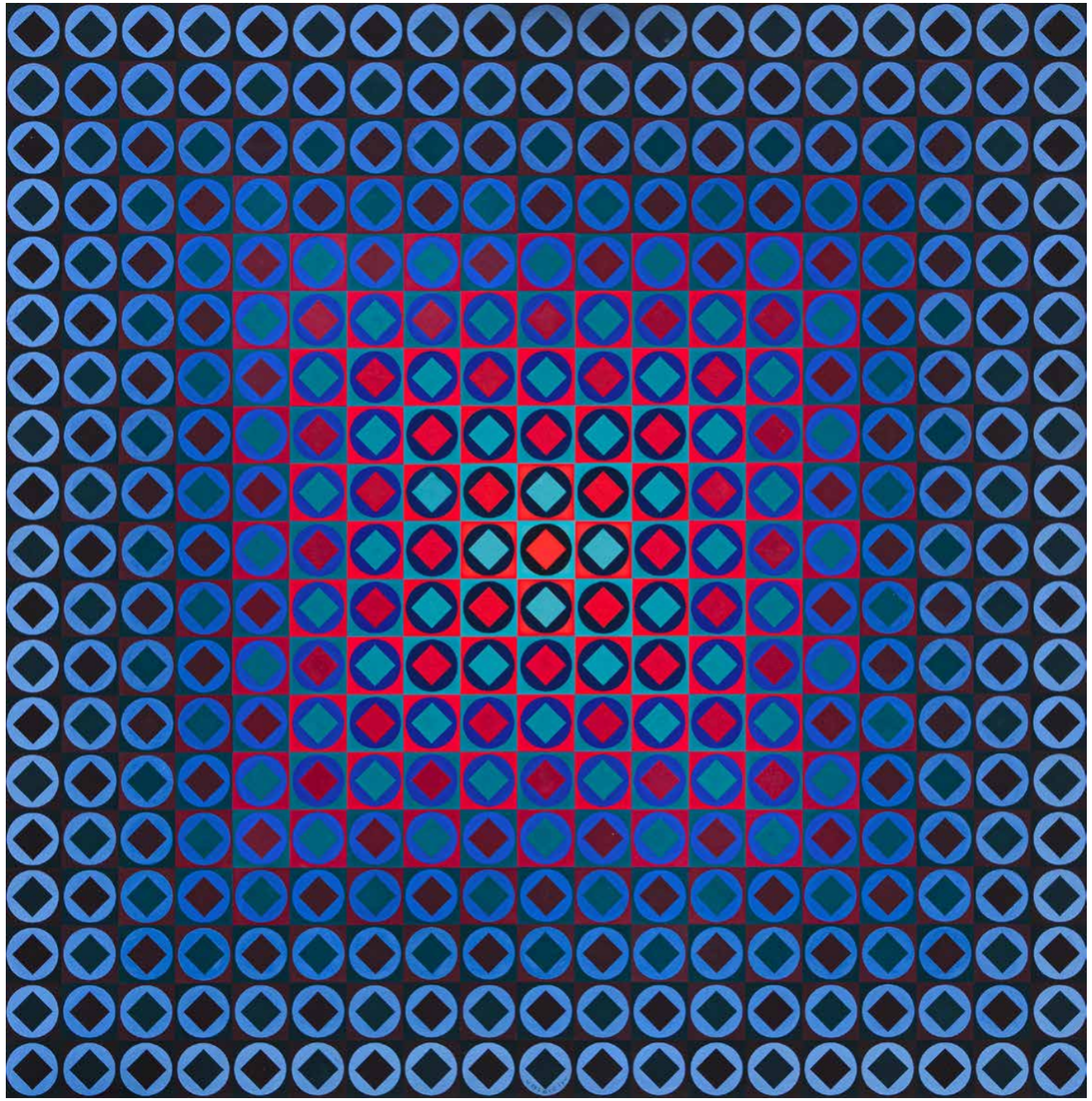
Durant les années 1960, Victor Vasarely, plasticien hongrois naturalisé français en 1961, connaît un véritable succès et jouit d'une reconnaissance internationale, comme en témoigne la multiplication des expositions consacrées à son œuvre ainsi qu'à l'art optico-cinétique en général. De façon plus significative, l'artiste triomphe après l'exposition historique *The Responsive Eye*, présentée au Museum of Modern Art, à New York, en 1965; on le surnomme désormais « le pape de l'Op Art ». La même année, il reçoit le prestigieux Grand Prix de la Biennale de São Paulo. À partir de 1963, et de façon plus marquée en 1966, Vasarely se réapproprie entièrement l'usage de la couleur, qui éclate littéralement dans son œuvre. Il fonde son utilisation sur un système de formes géométriques colorées en aplat, conçues comme des modules combinables à l'infini. Les unités picturales qui régissent ces tableaux forment un « alphabet plastique », mis au point et breveté par l'artiste même; elles sont constituées d'un simple carré coloré d'environ 10 centimètres sur 10 centimètres dans lequel est insérée une figure géométrique – carré, rectangle, triangle, cercle, ovale – d'une couleur différente et d'une taille plus petite. Ensuite, ces unités picturales obéissent à une palette de couleurs déterminée – jaune de chrome, vert émeraude, bleu ultramarin, violet de cobalt, rouge, gris – basée sur les contrastes entre le blanc et le noir, le positif et le négatif. Elles se prêtent donc à une infinité de déclinaisons et d'agencements. « Leur répartition fait alterner les chauds et les froids, les clairs et les sombres et provoque des ondes de surface. Vasarely multiplie les variations, recherche les contrastes, déforme la grille, retrouve le volume, joue de la perspective, creuse l'espace, ne craint pas le clair-obscur », écrit l'historien de l'art Serge Lemoine.

Le tableau *Kezdi* (1968) en est un exemple probant : ses éléments sont disposés dans une grille orthogonale rigoureuse, sorte de kaléidoscope composé de 361 modules carrés dans lesquels sont peints des cercles et des losanges de dimensions identiques, de l'extrémité du tableau jusqu'en son centre. On obtient ici la perspective recherchée – convexe et renflée –, grâce aux tonalités chromatiques allant de la plus claire à la plus foncée. Ce procédé vient concrétiser l'idéal de Vasarely d'un art accessible à tous, multiplié en sérigraphies et reproduit sur différents supports (toile, revêtement mural, tapisserie, etc.), à l'image du travail d'artistes Pop des années 1960 tels que Roy Lichtenstein et Andy Warhol. Un art que le critique d'art Michel Ragon qualifie de « polychromies multidimensionnelles » et dont la finalité repose sur l'œil actif de l'observateur ou de l'observatrice.

What is at stake is no longer the heart, but the retina.
– Victor Vasarely

During the 1960s, Victor Vasarely, a Hungarian artist naturalized French in 1961, enjoyed huge success and international recognition, as evinced by the many exhibitions devoted to his work and to optical-kinetic art in general. More significantly, Vasarely triumphed after the historic exhibition *The Responsive Eye*, presented at the Museum of Modern Art, New York, in 1965, was triumphant, earning him the moniker "the Pope of Op Art." The same year, he received the prestigious Grand Prix at the Bienal de São Paulo. Starting in 1963, and more markedly in 1966, Vasarely wholly appropriated the use of colour, which literally exploded in his work. His approach was based on a system of solid-coloured geometric shapes conceived as modules that could be combined indefinitely. The pictorial units that govern these paintings form the "Plastic Alphabet," developed and patented by Vasarely; they consist of a simple coloured square, about 10 centimetres by 10 centimetres, in which is inserted a smaller geometrical figure—square, rectangle, triangle, circle, oval—of a different colour. These pictorial units then follow a specific colour palette—chrome yellow, emerald green, ultramarine blue, cobalt violet, red, gray—based on contrasts between white and black, positive and negative, lending themselves to an infinite number of variations and arrangements. "Their allocation allows for hot and cold colours, light and dark to alternate, giving rise to the appearance of an undulating surface. Vasarely multiplied variations, sought out contrasts, distorted the grid, rediscovered volume, played with perspective, hollowed out space, and was not afraid to use chiaroscuro," writes the art historian Serge Lemoine.

The painting *Kezdi* (1968) is a conclusive example: its elements are arranged in a rigorously orthogonal grid, a sort of kaleidoscope composed of 361 square modules in which are painted circles and lozenges of equal dimensions, from the edges of the painting to the centre. The desired perspective—convex and bulging—is thus achieved thanks to chromatic hues that shift from brightest to darkest. The procedure materializes Vasarely's ideal of an art accessible to all, multiplied through serigraphy and reproduced on various supports—canvas, wall coverings, tapestry, and so on—like the work of such Pop artists of the 1960s as Roy Lichtenstein and Andy Warhol. It is an art that art critic Michel Ragon called "multidimensional polychrome" and whose purpose relies on the active eye of the observer.



De février à mai 2019, le Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou, à Paris, a consacré à Victor Vasarely une première grande rétrospective française qui réunissait plus de 300 œuvres, objets et documents de l'artiste. L'œuvre *Arny* (1967-1968), choisie pour la couverture de la monographie de l'exposition et les affiches promotionnelles, s'inscrit dans la même fournée que *Kezdi*; les deux œuvres arborent une palette de couleurs similaire ainsi qu'une composition en grillage dans laquelle le carré et le cercle sont maîtres, se jouant du fond et de la forme, passant de l'un à l'autre sous des éclairages irréels.

A. L.

From February to May 2019, Centre Georges Pompidou, in Paris, dedicated a first major French retrospective to Vasarely that brought together more than three hundred of his works, objects, and documents. *Arny* (1967-68), the work chosen for the cover of the exhibition monograph and promotional posters, is part of the same batch as *Kezdi*; the two works display a similar palette of colours as well as a grid composition governed by the square and the circle, playing with figure and ground, going from one to the other under unreal lighting.

Estimation/Estimate **75 000 – 95 000 $**

Jean-Paul Jérôme

1928 - 2004

48 L'orient et les vents

1997
Acrylique sur toile, signée et datée au bas à droite; signée, titrée et datée sur le châssis / Acrylic on canvas, signed and dated lower right; signed, titled and dated on the stretcher
143 × 182,2 cm / 56 ¼ × 71 ¾ in

Provenance
Collection particulière / Private collection, Montréal

Bibliographie/Literature

BOURGET, Charles. *Les vibrations modernes de Jean-Paul Jérôme / The Modernist Vibrations of Jean-Paul Jérôme*, Rivière-du-Loup, Musée du Bas-Saint-Laurent, 2001.
BOURGET, Charles, Simon BLAIS et Robert JÉRÔME. *Jean-Paul Jérôme : Parcours intime / Jean-Paul Jérôme: 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: Montréal, 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.

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'antre lumineux », sis sur l'avenue Casgrain, il peint notamment *L'orient et les vents*, 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 disait avoir adoptée, « famille qui est architecturale », puisqu'il préfère 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 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. »

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 *L'orient et les vents*, 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 $**



Serge Lemoyne

1941-1998

49 Sans titre (de la série Théâtre) / Untitled (from the Théâtre series)

1982
Acrylique sur toile marouflée sur toile / Acrylic on canvas laid on canvas
103,5 × 147,3 cm / 40 ¾ × 58 in

Provenance
Succession Serge Lemoyne / Estate of Serge Lemoyne
Lacerte art contemporain, Montréal
Collection particulière / Private collection, Montréal

Bibliographie/Literature
PAYANT, René. *Serge Lemoyne : Super positions*, Montréal, Galerie Graff, 1982.

Ce tableau issu de la série *Théâtre* (1982) de Serge Lemoyne conjugue le double legs des Plasticiens et des Automatistes en faisant cohabiter tachisme et abstraction géométrique dans des peintures empreintes de virtuosité. Ici, des trouées ultramarines ouvrent un espace pictural dominé par un magenta étonnamment scintillant – espace balisé par une « scène » de théâtre sur laquelle le rideau tombe. Ce tableau remarquable s'inscrit dans une série d'œuvres qui met en lumière l'opposition plastique entre gestualité et géométrie, dilemme central de la modernité picturale que Lemoyne repense et saisit à bras-le-corps.

Dans un bref opuscule, l'historien de l'art René Payant offre quelques repères sur la production abondante de cette période charnière de l'artiste : « il n'y est pas question d'économie, de restriction, mais au contraire d'un débordement généreux de la matière colorée qui remue le spectateur. Les formes s'amollissent, s'écoulent; le rigide se trouble pour laisser place au flou, au fluide, au flux. La composition, plus texturante que tectonique, l'accumulation des gestes condensés, la couleur éclatante ouvrent ici la peinture à un versant refoulé : la sensation. »

This painting from Serge Lemoyne's series *Théâtre* (1982) combines the dual legacy of the Plasticiens and the Automatistes by bringing Tachism and Geometric Abstraction together in a suite of virtuosic paintings. Here, ultramarine holes pierce the surprisingly scintillating magenta pictorial ground—a space delineated by a theatre "stage" onto which the curtain has fallen. This remarkable painting is part of a series of works that highlight the formal confrontation between gesturality and geometry, one of modern painting's central questions, which Lemoyne considered and tackled head-on.

In a short booklet essay, the art historian René Payant offers a few reference points on this highly prolific period in Lemoyne's career: "There is no question of economy or restriction; rather, a generous flood of coloured matter moves the viewer. The forms soften and flow; rigidity recedes in favour of blur, fluidity, and flux. The composition—more textured than tectonic—the accumulation of condensed gestures, and the brilliant colours open painting up to its repressed aspect: sensation."

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





Serge Lemoyne

1941-1998

50 Superposition

1982
Acrylique sur toile marouflée sur toile / Acrylic on canvas laid on canvas
38 × 89,5 cm / 15 × 35 ¼ in

Provenance
Galerie Orange, Montréal
Collection particulière / Private collection, Québec

Grand classique du répertoire de Serge Lemoyne, la série *Superposition* incarne le virage chromatique que prend le peintre au début des années 1980. Limité à trois couleurs depuis dix ans, à la fois par défi et par conviction artistique, Lemoyne élargit alors sa palette. Les séries *Théâtre, Rideau* et *Superposition*, puis *Intersection, Triangle* et *Triangulation*, toutes réalisées en 1982, donnent lieu à de riches variations entre tachisme et abstraction géométrique, entre espace illusionniste et espace perspectiviste. La pièce présentée ici serait la seule à combiner trois « superpositions » au lieu de n'en montrer qu'une. En effet, dans le cadre de cette série, Lemoyne peint sur de grandes toiles qu'il découpe ensuite en différents morceaux. On constate en outre les marques de coupe qui, tracées à la mine de plomb, délimitent chaque composition, vestiges d'une méthode rigoureusement appliquée, à laquelle l'artiste déroge ici. Cette pièce est une occasion unique pour le collectionneur ou la collectionneuse aguerris de se procurer une œuvre de Serge Lemoyne.

A. L.

A great classic by Serge Lemoyne, the *Superposition* series embodies the chromatic turn that he took in the early 1980s, when he broadened his palette after spending an entire decade working with only three colours, both as a self-imposed challenge and out of artistic conviction. His series *Théâtre, Rideau,* and *Superposition*, as well as *Intersection*, *Triangle,* and *Triangulation,* all produced in 1982, gave rise to rich variations of Tachism and Geometric Abstraction that hover between illusionistic and perspectival space. The work presented here is believed to be the only painting of his that combines three "superimpositions" rather than showing just one. In fact, for this series, Lemoyne painted on large canvases that he then cut into different pieces. The cut lines, traced in graphite, that delineate each composition are visible as vestiges of a rigorously applied method from which he deviates here. This is a rare opportunity for the seasoned collector to acquire a work by Serge Lemoyne.

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



Jacques Hurtubise

1939-2014

51 Splash sept cinq cinq

1980
Acrylique, fusain et pastel sur toile, signée et datée au bas à droite; signée, titrée et datée au dos / Acrylic, charcoal and pastel on canvas, signed and dated lower right; signed, titled and dated on verso
101,6 × 127 cm / 40 × 50 in

Provenance
Michel Tétreault art contemporain, Montréal
Collection particulière / Private collection, Montréal

Bibliographie/Literature
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.

Au cours de l'été 1980, Jacques Hurtubise participe avec d'autres Montréalais – dont Luc Béland, Lucio De Heusch, Christian Kiopini, Guido Molinari et Claude Tousignant – à une résidence d'artistes en France. Le groupe s'installe dans un atelier aménagé dans une chapelle historique de La Rochelle et y travaille durant un mois. Plusieurs d'entre eux, dont Hurtubise, optent pour le noir comme couleur principale dans leurs toiles. Hurtubise crée plusieurs toiles dont la structure est dominée par un motif répétitif caractérisé par la superposition de traits larges et dynamiques renforcés par du pastel. On peut observer ce procédé dans *Splash sept cinq cinq* (1980), œuvre saisissante qui capte l'essence du geste et son expressivité manifeste.

Pendant cette période, l'artiste réalise une série d'œuvres aux allures symétriques qui n'est pas sans rappeler les taches de Rorschach, dans laquelle il laisse libre cours aux interprétations et à l'imagination du regardeur ou de la regardeuse. Hurtubise approfondit une démarche picturale qui le distingue d'ores et déjà de ses confrères, en s'appuyant à la fois sur des principes plasticiens et automatistes et en usant d'une gestualité contrôlée. L'artiste fait appel à différentes techniques qu'il a éprouvées au cours des décennies précédentes et à diverses méthodes d'impression qu'il maîtrise alors parfaitement, telles que le monotype, la décalcomanie et la sérigraphie.

A. L.

During the summer of 1980, Jacques Hurtubise—along with other Montréal artists, such as Luc Béland, Lucio De Heusch, Christian Kiopini, Guido Molinari, and Claude Tousignant—attended an artist residency in France. For one month, the group occupied a studio that was set up in a historic chapel in La Rochelle. Many of them, including Hurtubise, opted to use black as the main colour in their paintings. Hurtubise created several works structurally dominated by a repetitive motif that involved layering wide, dynamic brushstrokes, which he emphasized with pastel. This process can be observed in *Splash sept cinq cinq* (1980), a stunning piece that captures the essence and manifest expressiveness of his gesture.

During that time, Hurtubise created a series of symmetrical paintings reminiscent of Rorschach inkblots, which gave free rein to the imagination and interpretation of the viewer. Already distinct from his peers stylistically, Hurtubise intensified his pictorial approach, applying the formal principles of the Plasticiens and the Automatistes via a controlled gestural language. Here, he drew upon the techniques of previous decades, and on his mastery of printmaking processes, such as monotype, decal, and screenprinting.

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

Jacques Hurtubise

1939 - 2014

52 Peggy

1973
Acrylique sur toile, signée, titrée et datée au bas au centre; signée, titrée et datée au dos / Acrylic on canvas, signed, titled and dated lower centre; signed, titled and dated on verso
91,5 × 245 cm (polyptyque composé de 24 tableaux carrés) / 36 × 96 ½ in (polyptych composed of 24 square canvases)

Provenance

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

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.



En exécutant *Peggy* en 1973, Jacques Hurtubise donne suite aux tableaux de la série *Blackouts*. *Peggy* s'inscrit donc dans une lignée de vastes polyptyques composés de toiles carrées que le peintre assemble de manière à obtenir l'équilibre désiré. *Splash*, *dripping* et *hard edge* s'affrontent et créent des espaces positifs et négatifs d'une grande expressivité, marque d'un geste calculé et rigoureux. La palette à la fois austère (noir et blanc) et vibrante (turquoise et orangé, lilas et lime) est typique de cette période hautement contrastée. De puissantes bandes noires tantôt nettes, tantôt coulantes ajoutent une dimension dramatique à la composition, dont les multiples couches donnent l'impression d'une réversibilité du premier plan et de l'arrière-plan. Ce tableau, qui n'est pas sans rappeler la série *Brushstrokes* (1965-1966) de l'artiste américain Roy Lichtenstein, dénote une influence résolument pop, observée durant cette période. Bref, *Peggy* réunit à elle seule tout le savoir-faire et tout l'engagement esthétique du peintre parvenu à sa maturité.

In 1973, Jacques Hurtubise painted *Peggy*, a continuation of his *Blackouts* series. *Peggy* is part of a group of large-scale polyptychs comprising numerous square canvases that Hurtubise assembled to achieve an optimal sense of balance. Splashes, drips, and hard edges collide, creating highly expressive positive and negative spaces, the embodiment of a measured and rigorous gesture. The palette, both austere (black and white) and vibrant (orange and turquoise, lilac and lime), constitutes a pairing typical of this high-contrast era. Powerful black stripes—at times sharp, at others flowing—add a dramatic dimension to the composition, whose multiple layers reveal the reversibility of foreground and background. The present work is also reminiscent of the *Brushstrokes* series (1965-66) by American artist Roy Lichtenstein, underlining the distinct Pop Art influence observed in this period. *Peggy* combines all the savoir-faire and aesthetic concerns of Hurtubise at the height of his artistry.

Jacques Hurtubise naît à Montréal en 1939. Il étudie le dessin, la sculpture et la gravure à l'École des beaux-arts de Montréal de 1956 à 1960. Il y fait la connaissance des artistes Albert Dumouchel et Alfred Pellan, dont les enseignements seront d'emblée palpables dans son travail. Après l'obtention de la bourse Max-Beckmann en 1960, Hurtubise part étudier un an à New York, où il trouve de nouvelles sources d'inspiration, notamment dans les œuvres de Kasimir Malevitch, de Jackson Pollock et de Willem de Kooning ; le mélange de formalisme et de gestualité demeurera omniprésent dans son œuvre peint et gravé. En plus de l'expressionnisme abstrait américain, Hurtubise s'intéresse à l'esthétique des Plasticiens de Montréal au milieu des années 1960. C'est au début des années 1970 que l'artiste a droit à une première exposition itinérante avec catalogue, au Musée du Québec (1972) et au Musée d'art contemporain de Montréal (1973). Il remporte le Prix Victor-Martyn-Lynch-Staunton en 1992 et le Prix Paul-Émile-Borduas en 2000.

Hurtubise was born in Montréal in 1939. Between 1956 and 1960, he studied drawing, sculpture, and etching at the École des beaux-arts de Montréal; there, he met artists Albert Dumouchel and Alfred Pellan, whose teachings are palpable in his work. After receiving the Max Beckmann Scholarship in 1960, Hurtubise left for New York, where he discovered new sources of inspiration, notably in the works of Malevich, Pollock, and de Kooning, whose mix of formalism and gesture would become ubiquitous in his paintings and engravings. In addition to American Abstract Expressionism, Hurtubise was interested in the aesthetics of Montréal's Plasticiens in the mid-1960s. In 1967, he represented Canada alongside Jack Bush at the 9th Bienal de São Paulo in Brazil. In the early 1970s, he had his first touring exhibition with catalogue, shown at the Musée du Québec (1972) and the Musée d'art contemporain de Montréal (1973). He was the recipient of the Victor-Martyn-Lynch-Staunton Award in 1992 and the Prix Paul-Émile-Borduas in 2000.

Estimation/Estimate **45 000 – 55 000 $**

William Perehudoff

1918 - 2013

53 Andante No. 2

1976
Acrylique sur toile, signée, datée et titrée avec inscription au dos / Acrylic on canvas, signed, dated and titled with inscription on verso
139,7 × 297,2 cm / 55 × 117 in

Provenance

Waddington Galleries, Montréal
Collection particulière / Private collection, Toronto

Expositions/Exhibitions

14 Canadians: A Critic's Choice, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, D.C., from February 3 to April 10, 1977

William Perehudoff: Recent Paintings, Norman MacKenzie Art Gallery, Regina, from September 8 to October 8, 1978; Memorial University Art Gallery, St. John's, from November 3 to November 29, 1978; Rodman Hall Art Centre, St. Catharines, from January 5 to February 4, 1979; Art Gallery of Windsor, Windsor, from February 20 to March 20, 1979; Confederation Centre Art Gallery and Museum, Charlottetown, from April 10 to May 6, 1979; Beaverbrook Art Gallery, Fredericton, from June 1 to July 2, 1979

Bibliographie/Literature

BURNETT, David, et Marilyn SCHIFF. *Contemporary Canadian Art*, Edmonton, Hurtig Publishers Ltd., et Toronto, Art Gallery of Ontario, 1983. Œuvre reproduite en couleur à la page 138 (fig. 129). / Work reproduced in colour on page 138 (fig. 129).

HUDSON, Andrew. *14 Canadians: A Critic's Choice*, Washington, D.C., Smithsonian Institution Press, 1977. Œuvre reproduite en couleur à la page 33 (cat. n° 7). / Work reproduced in colour on page 33 (cat. no. 7).

WILKIN, Karen. *William Perehudoff: Ten Years 1970–1980*, Saskatoon, Mendel Art Gallery, 1981.

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



Le tableau *Andante No. 2* (1976) de la série du même nom est un exemple captivant de l'évolution artistique du peintre canadien William Perehudoff dans les années 1970. Dans cette œuvre très évocatrice, la couche picturale est brossée à l'aide de multiples passages de lavis, puis traversée de fines barres de couleurs vives. Le coup de pinceau est ample, mais précis, afin que la peinture réagisse, par effleurement, aux différentes modulations de la matière. L'effet est particulièrement réussi grâce à la superposition d'une palette complexe de jaunes, qui confère à l'ensemble de la composition une forme d'évanescence, un éclairage solaire. Ainsi, « de compositions à base de formes géométriques brillantes et bien définies, ses tableaux évoluent vers des couches évanescentes et des barres aux couleurs vibrantes, jusqu'à l'apparition de murs aux teintes modulées encore plus subtiles » [nous traduisons], écrit la critique d'art et commissaire Karen Wilkin.

Andante No. 2 (1976), from the series of the same title, is a captivating example of the Canadian painter William Perehudoff's artistic evolution during the 1970s. In this highly evocative piece, the paint is applied in multiple washes, onto which he then painted long, thin, brightly coloured horizontal bars. His brushstrokes are wide but precise, allowing the paint to respond, through the lightest touch, to every variation in the medium. The effect is particularly successful here thanks to his layering of a complex palette of yellows, which give the composition as a whole a kind of ephemeral, sunlit quality. Indeed, as the art critic and curator Karen Wilkin writes, "They have evolved from arrangements of brilliant, clearly defined geometric shapes, to evanescent sheets and bars of pulsating colour, to looming walls of inflected, even more subtle hues."

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

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

A. L

Estimation/Estimate **25 000 – 35 000 $**

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

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



Denis Juneau

1925-2014

54 Deux demi-cercles jaunes

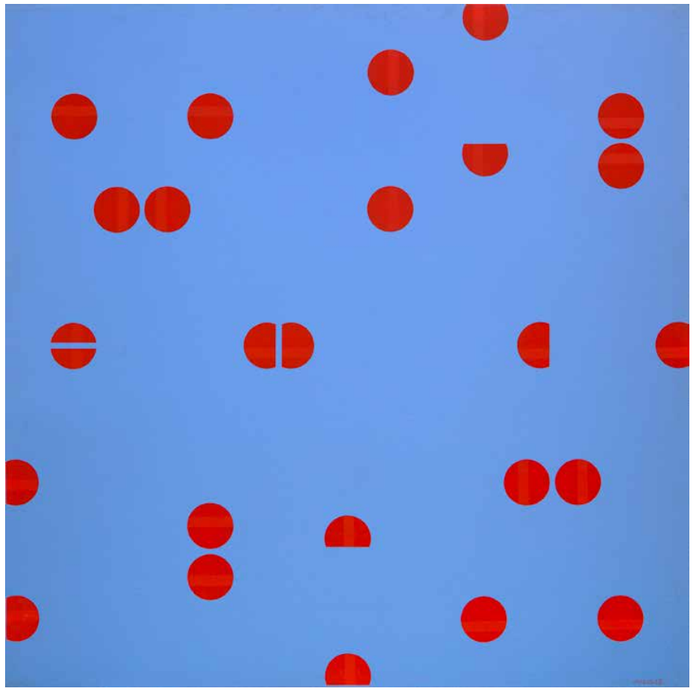
1958
Huile sur toile, signée et datée au bas à droite; titrée et datée au dos / Oil on canvas, signed and dated lower right; titled and dated on verso
91,5 × 76,2 cm / 36 × 30 in

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

Denis Juneau naît à Verdun, au Québec, en 1925. Tout comme Jean Goguen, il fait partie du second groupe des Plasticiens. Il étudie les arts au Monument-National (1942-1943) et à l'École des beaux-arts de Montréal (1943-1950), où il reçoit les enseignements de Sylvia Daoust, d'Armand Filion, de Jean Benoît et d'Alfred Pellan. Il poursuit sa formation à titre d'apprenti orfèvre chez Georges Delrue (1951-1952). De 1954 à 1956, il séjourne en Italie, où il suit une formation en design industriel au Centre d'art industriel de Novare sous la direction du fondateur, l'artiste-peintre et designer Nino di Salvatore. De retour à Montréal, Juneau participe en 1957 à l'exposition collective inaugurale de la galerie Denyse Delrue. Cette galerie accueillera d'ailleurs la première exposition individuelle de l'artiste l'année suivante. La participation de Juneau à l'exposition *Art abstrait*, organisée par Fernand Leduc en 1959, est déterminante pour la suite de sa carrière. En effet, les années 1960 et 1970 représentent une période phare dans l'œuvre du peintre, dont l'approche géométrique de l'abstraction fait ressortir ses expérimentations avec la couleur.

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 Montréal, 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.

Estimation/Estimate **15 000 – 25 000 $**



Denis Juneau

1925-2014

55 Éclats rouges

1968
Acrylique sur toile, signée et datée au bas à droite; signée, titrée et datée sur le châssis / Acrylic on canvas, signed and dated lower right; signed, titled and dated on the stretcher
172,7 × 172,7 cm / 68 × 68 in

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

*L'œuvre est vendue au profit de l'organisme MU Montréal.

Provenance
Collection MU, Montréal (don de la Fiducie Denis Juneau) / MU Collection, Montréal (gift of the Denis Juneau Trust)

The 1960s were a defining period in the overall practice of the painter Denis Juneau. His geometrical approach to abstraction foregrounded his experimentations with colour, as evidenced in this painting, titled *Éclats rouges* (1968). 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. A retrospective exhibition was presented at the Musée d'art contemporain de Baie-Saint-Paul from November 26, 2022, to June 4, 2023.

*Proceeds from the sale of this painting will go to MU Montréal.

Estimation/Estimate **20 000 – 30 000 $**

Jean Paul Riopelle

1923-2002

56 Sans titre / Untitled

c. 1985
Techniques mixtes sur essai de lithographie marouflé sur toile, signée au bas à droite / Mixed media on lithographic proof laid on canvas, signed lower right
119,4 × 79,4 cm / 47 × 31 ¼ in

Provenance
Galerie Cultart, Montréal
Collection particulière / Private collection, Toronto

Exposition/Exhibition
Riopelle : Œuvres vives, Michel Tétreault Art International, Montréal, du 1er octobre au 7 novembre 1993

Bibliographie/Literature
RIOPELLE, Yseult, et Tanguy RIOPELLE (dir.). *Jean Paul Riopelle : Catalogue raisonné, tome 6, 1980-1985*, Montréal, Hibou éditeurs, 2025. Œuvre reproduite en couleur à la page 395. / Work reproduced in colour on page 395. N° de catalogue raisonné : 1985.161.V1985.
Riopelle : Œuvres vives, Montréal, Michel Tétreault Art International, 1993. Œuvre reproduite à la page 95 (cat. n° 55). / Work reproduced on page 95 (cat. no. 55).

Les années 1980 sont une période de grand foisonnement artistique dans la carrière de Jean Paul Riopelle. C'est à cette époque qu'un renouveau pictural s'opère en réaction à une nécessité intérieure et à des contraintes physiques. Le peintre s'adonne désormais à son art sur des plans de travail, utilisant des matériaux à sa portée. Cette production regroupe une centaine de dessins, de peintures et de techniques mixtes dans lesquels il montre une créativité remarquable et une inventivité sans bornes, notamment dans l'usage de techniques et de matériaux inusités. Après un passage à l'atelier de lithographie de Paris en 1980 et 1981, Riopelle donne une seconde vie à ses macules d'impression. L'estampe se met à recouvrir la surface de la toile, sur laquelle différentes approches naîtront : reports, décalcomanies, collages. L'artiste peint, colle, rature, compose au rythme de ses inspirations. Des objets déposés sur la surface du papier vierge sont vaporisés avec de la peinture aérosol, procédé qui laisse des traces et des motifs en silhouette à la manière d'un pochoir. Les couleurs métalliques, les crayons-feutres et même les teintes fluorescentes caractérisent alors son univers. L'oie, figure centrale de cette période prolifique, émeut particulièrement dans la présente œuvre et l'ensemble du corpus. Posée à plat sur le papier, elle constitue un personnage récurrent qui, en remplissant les compositions et en éclairant les fonds, confère une dimension supplémentaire aux œuvres.

A. L.

The 1980s were a period of great artistic abundance for Jean Paul Riopelle. It was during this time that an aesthetic renewal occurred in response to his inner needs and physical constraints. He began working flat on a table with materials that he had close at hand. This body of work is composed of about a hundred drawings, paintings, and mixed-media pieces that showcase his remarkable creativity and boundless innovation, notably in his use of unusual materials and techniques. After spending time at a lithography studio in Paris in 1980 and 1981, Riopelle gave new life to his misprints. He used them to cover the surface of his canvases, on which he experimented with different techniques, such as transfers, decals, and collage. He painted, glued, crossed out, and arranged elements in whichever way inspired him. Spray paint was applied to objects placed on top of blank paper, leaving traces and silhouetted stencil-like designs. Metallic colours, felt pens, and even fluorescent colours were now part of his creative repertoire. The goose, a central figure from this prolific period, is particularly moving here and in his overall body of work. Placed flat on the paper, it is used as a recurring element that fills his compositions and illuminates his backgrounds, lending an additional dimension to his works.

Estimation/Estimate **35 000 – 45 000 $**





Kittie Bruneau

1929-2021

57 L'agonie du Tibet

1991
Acrylique sur toile, signée, titrée et datée au dos / Acrylic on canvas, signed, titled and dated on verso
171,5 × 182,2 cm / 67 ½ × 71 ¾ in

Kittie Bruneau naît à Montréal en 1929. Elle entame des études à l'École des beaux-arts de Montréal en 1946, puis abandonne en 1949 pour recevoir l'enseignement de Ghitta Caiserman à la Montreal Artist School. L'année suivante, elle s'envole pour Paris et devient danseuse de ballet professionnelle. Elle rentre au Québec en 1958 et obtient son diplôme de l'École des beaux-arts de Montréal en 1971. Au cours de sa carrière, Bruneau reçoit, du Conseil des arts du Canada et du ministère des Affaires culturelles du Québec, de nombreuses subventions et bourses qui lui permettent de pratiquer son art au Canada et à l'étranger. En 1966, l'artiste a droit à une exposition individuelle au Musée d'art contemporain de Montréal. N'appartenant à aucune école esthétique, son œuvre inspirée librement du surréalisme et de l'automatisme est exposée à maintes reprises depuis les années 1960 et fait aussi l'objet de rétrospectives (1990 et 1999). Ses tableaux font partie d'importantes collections, dont celles du Musée national des beaux-arts du Québec et du Musée d'art contemporain de Montréal. Kittie Bruneau décède le 6 avril 2021 à Calgary, en Alberta.

Provenance
Galerie d'art Jean-Claude Bergeron, Ottawa
Collection particulière / Private collection, Montréal

Kittie Bruneau was born in Montréal in 1929. She began her art education at the École des beaux-arts de Montréal in 1946, but quit in 1949 to study under Ghitta Caiserman at the Montreal Artist School. A year later, she moved to Paris to work as a professional ballet dancer. Bruneau returned to Québec in 1958 and completed her studies at the École des beaux-arts de Montréal in 1971. Throughout her career, she received many grants from the Canada Council for the Arts and the Québec Ministry of Cultural Affairs, which allowed her to practice her art both in Canada and abroad. In 1966, the Musée d'art contemporain de Montréal presented a solo exhibition of her work. Unassociated with any specific aesthetic movement, Bruneau's Surrealist- and Automatiste-inspired work has been presented numerous times since the 1960s, and was the subject of retrospectives in 1990 and 1999. Her paintings are in many important collections, including the Musée national des beaux-arts du Québec and the Musée d'art contemporain de Montréal. Kittie Bruneau died on April 6, 2021, in Calgary, Alberta.

Estimation/Estimate **12 000 – 18 000 $**



Jack Leonard Shadbolt

1909-1998

58 Aegean Memory

1961-1997
Acrylique sur toile, signée et datée au bas à gauche; signée, datée et titrée avec inscription « Greek Landscape (Unfinished) » sur le châssis / Acrylic on canvas, signed and dated lower left; signed, dated and titled with inscription "Greek Landscape (Unfinished)" on the stretcher
97,8 × 82,6 cm / 38 ½ × 32 ½ in

Provenance
Bau-Xi Gallery, Vancouver
Heffel Fine Art, Fine Canadian Art featuring works by the Group of Seven, Emily Carr, David Milne and Jean Paul Lemieux, November 28, 2009 (lot 325)
Heffel Fine Art, Online Auction, West Coast Modern & Contemporary, 5th Session, September 24, 2020 (lot 420)
Collection particulière / Private collection, Montréal

Jack Leonard Shadbolt émigre d'Angleterre et s'établit en Colombie-Britannique, au Canada, en 1912. Le peintre suit des cours à la Victoria Normal School (1928), puis à la Vancouver School of Decorative and Applied Arts (1931), où, après avoir reçu l'enseignement de Frederick Horsman Varley du Groupe des Sept, il devient très tôt professeur d'art. Il rencontre Emily Carr en 1930 et sera fortement influencé par son usage de l'iconographie autochtone. Au cours des années 1930, il s'imprègne de l'esthétique du réalisme social lors de séjours à New York et à Londres, à la suite de quoi il part à Paris étudier auprès d'André Lhote, qui l'initie au cubisme. Au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale, le travail de Shadbolt, qui a été témoin de ses ravages, s'assombrit et prend des accents surréalistes. L'artiste représente le Canada à la Biennale de São Paulo en 1953 et à la Biennale de Venise en 1956. Son œuvre éclectique et en constante métamorphose fait l'objet de plus de 70 expositions individuelles. Le peintre est nommé officier de l'Ordre du Canada en 1972 et fonde le Vancouver Institute for Visual Arts avec son épouse, Doris Shadbolt, en 1988. Shadbolt meurt à Vancouver en 1998.

J. D.

Jack Leonard Shadbolt emigrated from England to Canada in 1912, settling in British Columbia. He took courses at the Victoria Normal School (1928) and at the Vancouver School of Decorative and Applied Arts (1931), where, after studying under Frederick Horsman Varley of the Group of Seven, he soon became an art teacher. In 1930, he met Emily Carr and was strongly influenced by her use of Indigenous iconography. Over the course of that decade, he immersed himself in the aesthetics of social realism during his trips to New York and London. He then travelled to Paris to study with André Lhote, who introduced him to Cubism. In the aftermath of the Second World War, Shadbolt, who had witnessed its devastation, began producing darker, more surreal work. He represented Canada at the Bienal de São Paulo in 1953 and at the Venice Biennale in 1956. His eclectic and ever-evolving body of work has been the subject of more than seventy solo exhibitions. Shadbolt was appointed an Officer of the Order of Canada in 1972, and with his wife, Doris, he founded the Vancouver Institute for Visual Arts in 1988. He died in Vancouver in 1998.

Estimation/Estimate **15 000 – 25 000 $**

Jean Albert McEwen

1923-1999

59 Légende du oui et du non nº 12

1990
Huile sur toile, signée, titrée et datée au dos /
Oil on canvas, signed, titled and dated on verso
152,4 × 152,4 cm / 60 × 60 in

Provenance
Collection particulière / Private collection, Montréal

Bibliographie/Literature
NAUBERT-RISER, Constance. *Jean McEwen : Poèmes barbares*, Montréal, Les 400 coups, 1998.

En 1990, Jean McEwen poursuit ses recherches picturales en marge des courants artistiques américains et européens, privilégiant son propre vocabulaire. Dans *Légende du oui et du non n° 12*, le premier plan met en évidence le coup de brosse, qui se décline en différents tons de gris colorés. La grille orthogonale, toujours présente, est plus déliée, creusant des chemins de traverse entre les plans. Les marges supérieure et inférieure agissent comme une éclaircie dans un ciel couvert; elles laissent deviner un fond rouge, jaune et orangé, des pigments verts et roses. Le spectre chromatique est élargi et presque entièrement englouti par le brossage vigoureux. La toile vierge échappe à l'assaut, mais les coulures se propagent. La succession des couches picturales, aperçues à travers les trouées, incite le regard à reconstituer le tableau.

Dans la mouvance des séries *Absence au carré* (1990) et *L'envers du paysage* (1990), *Légende du oui et du non n° 12* ouvre un ultime espace de possibilités au peintre, qui entame la dernière décennie d'une vaste et fructueuse carrière. Une œuvre de la même série intitulée *Légende du oui et du non n° 26* (1990) figure dans la collection du Musée national des beaux-arts du Québec. En avril 1991 débute sa collaboration avec la Galerie Madeleine Lacerte, à Québec. McEwen y expose deux séries, soit *Absence au carré* et *Légende du oui et du non*.

A. L.

In 1990, Jean McEwen continued his pictorial research on the margins of American and European art movements, preferring to use his own formal vocabulary. In *Légende du oui et du non n° 12*, the foreground emphasizes McEwen's brushstrokes, which produce a range of colour-tinged greys. The ever-present orthogonal grid is now looser, carving pathways between the planes. The upper and lower margins act as clearings in an overcast sky, revealing a background of reds, yellows, and oranges, along with green and pink pigments. This broad colour spectrum is almost entirely engulfed by vigorous brushwork. A few areas of raw canvas remain untouched, although drippings spread readily across them. The succession of pictorial layers that appear through the openings stimulates the eye to piece the work together.

In the style of his series *Absence au carré* (1990) and *L'envers du paysage* (1990), *Légende du oui et du non n° 12* opened an ultimate area of possibilities for McEwen at the beginning of the final decade of his wide-ranging, successful career. A work from the same series titled *Légende du oui et du non n° 26* (1990) is in the collection of the Musée national des beaux-arts du Québec. In April 1991, he began his collaboration with Galerie Madeleine Lacerte, in Québec City, where he exhibited two series: *Absence au carré* and *Légende du oui et du non*.

Estimation/Estimate **25 000 – 35 000 $**



Marcelle Ferron

1924-2001

60 Sans titre / Untitled

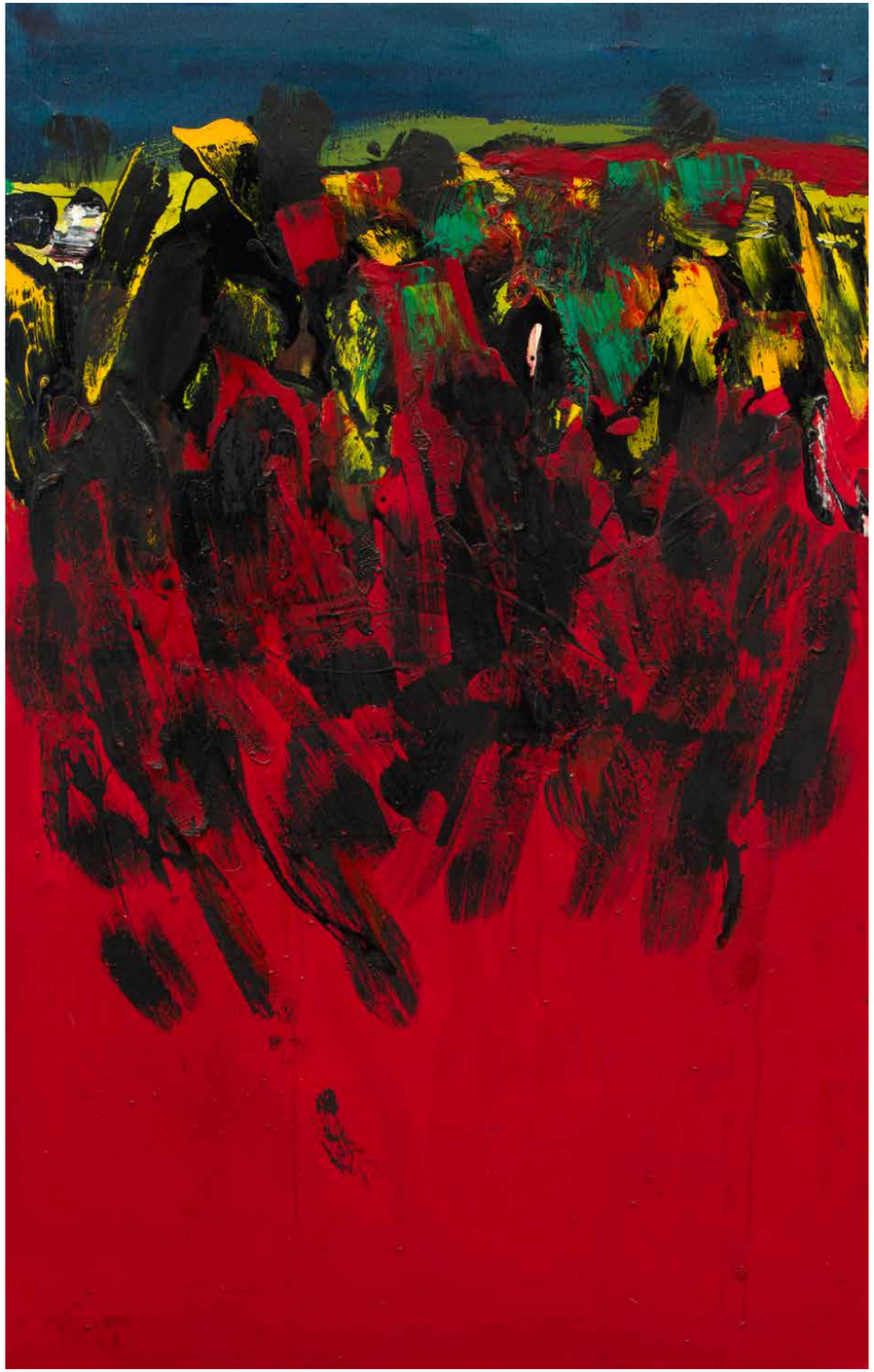
1988
Huile sur toile, signée et datée au bas à gauche; signée au dos /
Oil on canvas, signed and dated lower left; signed on verso
112 × 71 cm / 44 × 28 in

Provenance
Collection particulière / Private collection, Montréal

Marcelle Ferron revient à la peinture vers 1985, sans rien avoir perdu de sa fougue. Le présent tableau, daté de 1988 et non titré, laisse voir un vaste plan de couleur rougeoyant surmonté d'un lavis bleuté; le tout est séparé par un bras de terre verdoyante ainsi qu'une accumulation frénétique de traits et de taches noires, jaunes et turquoise. On pense instinctivement à une sorte d'hommage au *Champ de blé aux corbeaux* (1890) de Van Gogh ou encore, en raison de sa verticalité et de ses qualités calligraphiques, à une réminiscence des voyages de l'artiste en Chine et au Japon. Si quelques titres et compositions de cette époque – et de la décennie suivante – évoquent une certaine figuration, le langage pictural viscéral de l'artiste demeure celui de l'abstraction.

Marcelle Ferron returned to painting around 1985, having lost none of her passion. This untitled painting, produced in 1988, shows a vast expanse of glowing red topped by a bluish wash, the one separated from the other by a verdant strip of land and a proliferation of frenetic black, yellow, and turquoise strokes and patches. One immediately thinks of a kind of tribute to Van Gogh's Wheatfield with Crows (1890), or, due to its verticality and calligraphic quality, to a reminiscence of the artist's trip to China and Japan. If some of Ferron's titles and compositions of the period (and in the following decade) suggest a degree of figuration, her gut pictorial instinct remained the language of abstraction.

Estimation/Estimate **18 000 – 22 000 $**



Francine Simonin

1936 - 2020

61 Les jardins

2003
Techniques mixtes sur toile, signée, titrée et datée au dos / Mixed media on canvas, signed, titled and dated on verso
140,3 × 200 cm / 55 ¼ × 78 ¾ in

Provenance
Galerie Orange, Montréal
Collection particulière / Private collection, Montréal

Exposition/Exhibition
Francine Simonin : Les jardins, Lacerte art contemporain et Galerie Orange, Montréal, 2004

Bibliographie/Literature
LACERTE, Louis (dir.). *Francine Simonin : Les jardins*, Québec, Lacerte art contemporain, et Montréal, Galerie Orange, 2004. Œuvre reproduite en couleur aux pages 6 et 7. / Work reproduced in colour on pages 6 and 7.

Francine Simonin signe ici une œuvre spectaculaire et haute en couleur. *Les jardins*, acrylique sur toile daté de 2003, marque son retour en force en peinture, amorcé au début des années 2000. En effet, elle ne signe que de rares tableaux dans les années 1980 et 1990. Les *Écritures* (2000-2002) et *Écritures métisses* (2002), suivies de près par *Les jardins* (2003) et *Les Jardins jaunes* (2004), vont ouvrir le bal des océans et des fleuves. Simonin développe son œuvre en séries, passant d'un corpus à l'autre avec cohérence, fraîcheur et audace, au moyen d'un langage plastique qui ne cesse de se réinventer.

Dans le présent tableau, on assiste à une sorte d'effloraison expressionniste dans un jardin ensoleillé et grouillant de vie végétale. Le geste ample et puissant de l'artiste, coloriste hardie, traduit parfaitement le spectacle botanique qui se déploie sous nos yeux. Peintre et maître graveuse, Suissesse d'origine et Canadienne d'adoption, Francine Simonin a connu une vaste et prolifique carrière internationale qui s'est échelonnée sur plus de 50 ans. L'artiste est décédée le 9 octobre 2020, à Montréal.

In *Les jardins*, Francine Simonin presents us with a spectacular and colourful iconic work. This acrylic on canvas from 2003 marks her powerful return to painting in the early 2000s. During the previous two decades, Simonin painted only sparingly. Her *Écritures* (2000–02) and *Écritures métisses* (2002), followed closely by *Les jardins* (2003) and *Les Jardins jaunes* (2004), led the way to her ocean and river works. Working in series, she developed one body of work after another with coherence, freshness, audacity, and a constantly evolving visual language.

In this painting, we see a kind of Expressionist bloom in a sunlit garden teeming with plant life. Simonin's broad and powerful gesture—she was a bold colourist—translates perfectly the botanical spectacle that unfolds before our eyes. Swiss by birth, Canadian by adoption, painter and master engraver Francine Simonin enjoyed an international, prolific career for more than fifty years. She died on October 9, 2020, in Montréal.

Estimation/Estimate **18 000 – 22 000 $**



Françoise Sullivan

1923 -

62 Océan nº 1 (de la série Océan / from the Ocean series)

2005
Acrylique sur toile, signée, titrée et datée au dos / Acrylic on canvas, signed, titled and dated on verso
198 × 198 cm / 78 × 78 in

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

Bibliographie/Literature
GÉRIN, Annie. *Françoise Sullivan: Life & Work / Françoise Sullivan : Sa vie et son œuvre*, trad. Ginette Jubinville, Toronto, Art Canada Institute / Institut de l'art canadien, 2018. En ligne : < https://artbooks.artcanada.com/fr/francoise-sullivan/> [livre 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.

Le tableau *Océan nº 1* (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.

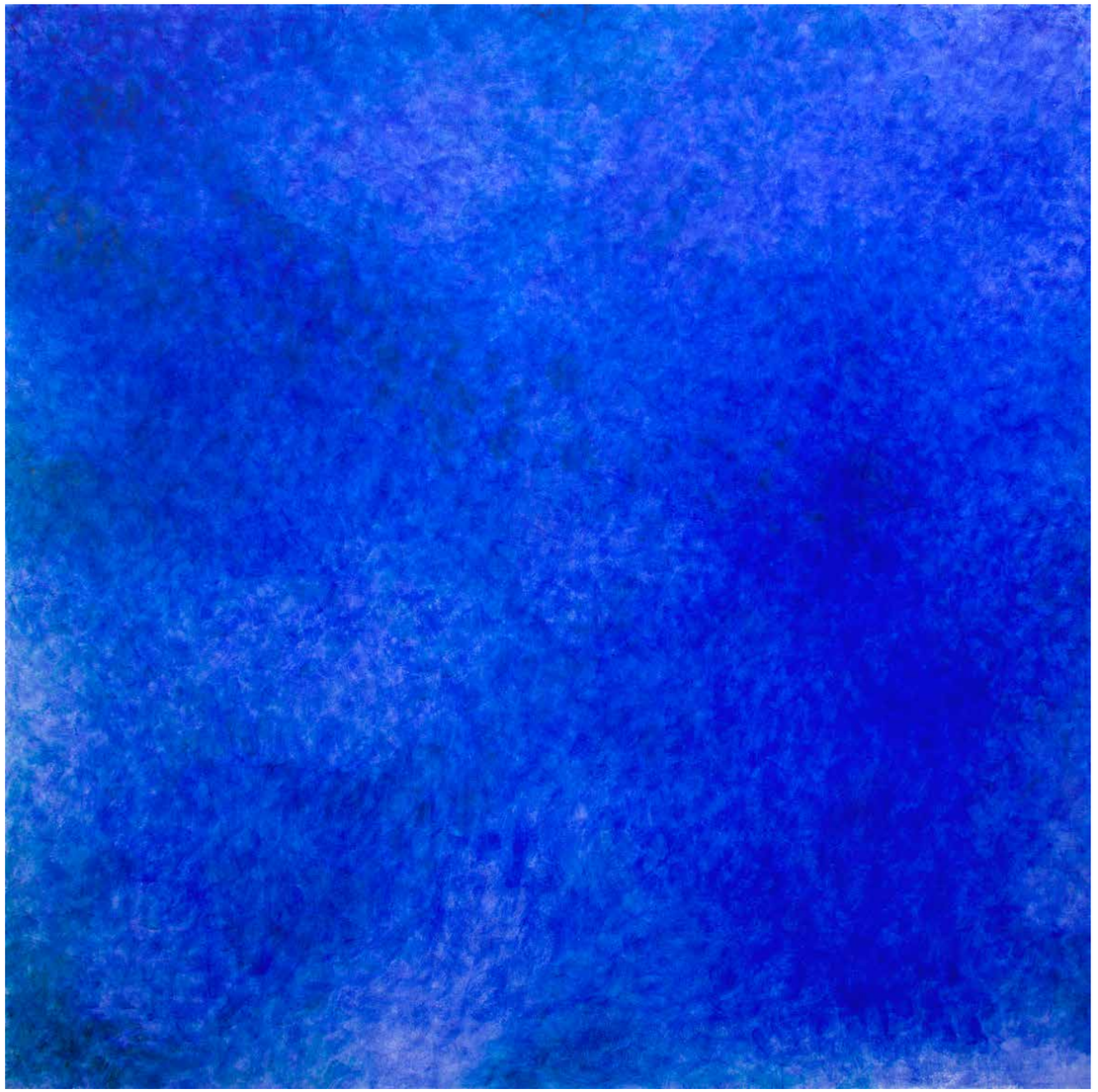
Sa pratique professionnelle s'étendant sur plus de 70 années, Françoise Sullivan est reconnue comme une des artistes les plus constantes de sa génération. Cette reconnaissance a donné lieu à des rétrospectives importantes de son travail, dont celle intitulée *Françoise Sullivan : Trajectoires resplendissantes*, 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 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).

A. L.

By passing a strict binary and monochromatic approach, *Océan nº 1* (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 *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 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 **30 000 – 40 000 $**



Kim Dorland

1974 -

63 Long Gone Bitch

2009
Huile, acrylique et aérosol sur bois, signée, titrée et datée au dos / Oil, acrylic and spray paint on wood, signed, titled and dated on verso
243,8 × 183 cm / 96 × 72 in

Kim Dorland s'inspire du Groupe des Sept et du peintre Tom Thomson afin de rendre hommage à la tradition canadienne de la peinture paysagiste, mais aussi de poser un regard critique et cynique sur celle-ci en détournant les codes et en réinterprétant les sujets. Ses tableaux sont le fruit d'expéditions sur le terrain au cours desquelles il prend des Polaroid et produit des esquisses. Dans *Long Gone Bitch*, datée de 2009, l'artiste installe son chevalet à l'orée d'une forêt où foisonne un feuillage aux teintes fluorescentes. Les graffitis à l'aérosol et les inscriptions au marqueur sur l'écorce des arbres brisent l'image traditionnelle du paysage canadien. Une lumière crépusculaire qui renforce la densité de la matière formée par des couches épaisses d'empâtements baigne la scène. Katerina Atanassova, conservatrice de l'art canadien au Musée des beaux-arts du Canada, souligne que dans l'œuvre de Dorland, « la forêt paraît souvent se refermer sur l'artiste; ni accueillante ni menaçante, elle est imprégnée d'une atmosphère d'intensité et de danger » [nous traduisons]. La nature est réduite à sa plus simple expression : ligne, forme et couleur.

Né à Wainwright, en Alberta, en 1974, Kim Dorland est titulaire d'un baccalauréat ès beaux-arts de l'Emily Carr Institute of Art and Design (1998) et d'une maîtrise dans la même discipline de l'Université York (2003). Dorland a exposé partout dans le monde, y compris à Calgary, à Chicago, à Los Angeles, à Milan, à Montréal, à New York et à Toronto. Ses œuvres font partie de nombreuses collections publiques, dont celles du Musée des beaux-arts de Montréal, du Musée d'art contemporain de Montréal, du Glenbow (Calgary), de l'Audain Art Museum (Whistler), du Blanton Museum of Art (Austin, au Texas), du Nerman Museum of Contemporary Art (Overland Park, au Kansas) et du Museum of Contemporary Art San Diego (Californie).

A. L.

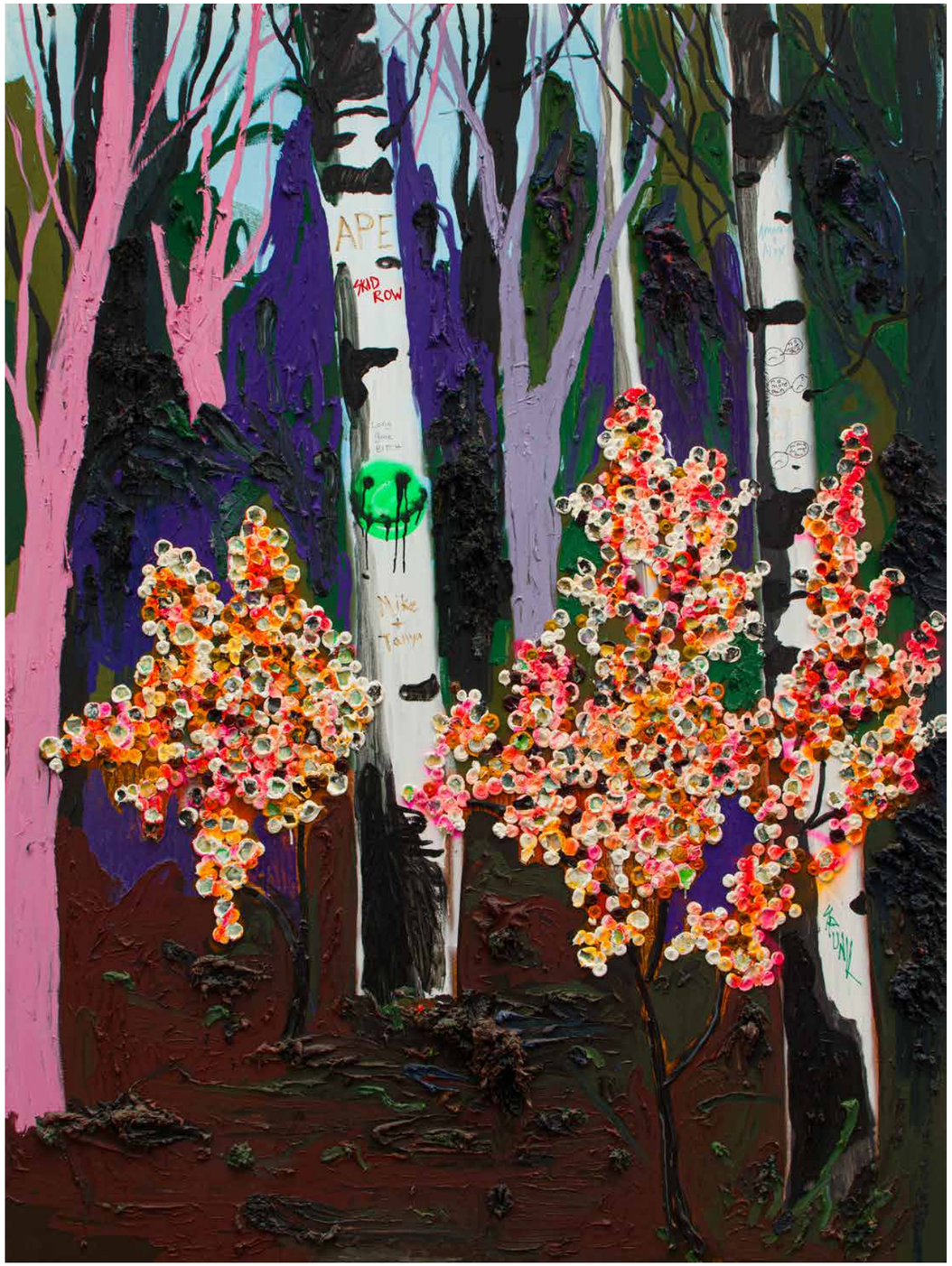
Provenance
Galerie Division, Montréal
Collection particulière / Private collection, Montréal

Bibliographie/Literature
ATANASSOVA, Katerina, Robert ENRIGHT and Jeffrey SPALDING. *Kim Dorland*, Vancouver, Figure 1, and Kleinburg, McMichael Canadian Art Collection, 2014.

Drawing inspiration from the Group of Seven and the painter Tom Thomson, Kim Dorland pays homage to the Canadian landscape painting tradition, but also takes a critical and cynical look at it by subverting its codes and reinterpreting the subject matter. His paintings are based on expeditions in the field during which he takes Polaroids and makes sketches. In *Long Gone Bitch* (2009), Dorland set up his easel at the edge of a forest full of fluorescent-tinted foliage. The spray-painted graffiti and inscriptions made with markers on the tree bark break the traditional image of the Canadian landscape. The scene is bathed in twilight, reinforcing the density of the material formed by thick layers of impasto. Katerina Atanassova, the senior curator of Canadian art at the National Gallery of Canada, emphasizes that in Dorland's work, "the forest often seems to be closing in on the artist, neither inviting nor foreboding, but pervaded by a feeling of intensity and danger." Nature is reduced to its simplest expression: line, form, and colour.

Born in Wainwright, Alberta, in 1974, Kim Dorland holds a BFA from the Emily Carr Institute of Art and Design (1998) and an MFA from York University (2003). He has exhibited globally, with shows in Calgary, Chicago, Los Angeles, Milan, Montréal, New York, and Toronto. His works are held in numerous public collections, including the Montreal Museum of Fine Arts; the Musée d'art contemporain de Montréal; the Glenbow Museum in Calgary; the Audain Art Museum in Whistler; the Blanton Museum of Art in Austin, Texas; the Nerman Museum of Contemporary Art in Overland Park, Kansas; and the Museum of Contemporary Art San Diego.

Estimation/Estimate **45 000 – 65 000 $**



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 514 274-2606 ou au 1 888 399-7856.

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 514 274-2606 or 1 888 399-7856.

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.

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 pour vous inscrire.

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

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

Visit www.bydealers.com to register.

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

Rythme des enchères

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

Bidding increments

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

500 - 1 000 $	50 $
1 000 - 2 000 $	100 $
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 - 400 000 $	10 000 $
400 000 $ +	25 000 $

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.

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 cheque 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.

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.

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

BELLEFLEUR, Léon **34**
BOBAK, Molly Joan Lamb **8**
BORDUAS, Paul-Émile **24-25-26-27**
BRUNEAU, Kittie **57**
BUSH, Jack Hamilton **18**
COLVILLE, Alexander **19**
CULLEN, Maurice Galbraith **1**
DALLAIRE, Jean-Philippe **15-16-17**
DAUDELIN, Charles **11**
DE TONNANCOUR, Jacques **36**
DORLAND, Kim **63**
FERRON, Marcelle **37-38-60**
FORTIN, Marc-Aurèle **6**
GAGNON, Charles **40**
GAUCHER, Yves **45-46**
GAUVREAU, Pierre **33**
HURTUBISE, Jacques **41-51-52**
JÉRÔME, Jean-Paul **48**
JOHNSTON, Francis Hans (Frank/Franz) **2**
JUNEAU, Denis **54-55**
LEDUC, Fernand **31**
LEMIEUX, Jean Paul **9-20-21**
LEMOYNE, Serge **49-50**
LETENDRE, Rita **22-23**
LITTLE, John Geoffrey Caruthers **10**
MACDONALD, James Edward Hervey (J. E. H.) **3**
MCEWEN, Jean Albert **44-59**
MEAD, Raymond John **35**
MOLINARI, Guido **32**
PELLAN, Alfred **12-13-14**
PEREHUDOFF, William **53**
PILOT, Robert Wakeham **7**
RIOPELLE, Jean Paul **28-29-30-56**
SAXE, Henry **39**
SHADBOLT, Jack Leonard **58**
SHEPPARD, Peter Clapham **4**
SIMONIN, Francine **61**
SULLIVAN, Françoise **62**
SUZOR-COTÉ, Marc-Aurèle de Foy **5**
TOUPIN, Fernand **42**
TRUDEAU, Yves **43**
VASARELY, Victor **47**



MISEZ EN LIGNE | BID ONLINE

BYDealers.com

Download on the App Store | GET IT ON Google Play

Téléchargez notre application gratuite
pour miser sur votre appareil

Download our free app
to bid using your device