

L'idée du territoire: une exploration des collections

Commissaire
Geneviève Chevalier

17 mai au 10 août 2018
Centre d'exposition de l'Université de Montréal

Sommaire

- 3 Introduction
- 5 Les artistes, le territoire et le paysage
- 12 Les planches de l'Herbier Marie-Victorin
- 13 Les archives du frère Marie-Victorin
- 14 Objets et outils inuits, collection d'ethnologie de l'Université de Montréal
- 15 L'épisode *At the Winter Sea Ice Camp, part 1* tiré de la série documentaire *The Netsilik Eskimo*, 1967
- 16 Commissaire
- 17 Bibliographie

L'idée du territoire : une exploration des collections

*Edmund Alleyn, Asen Balikci, Kittie Bruneau,
Maude Connolly, Stanley Cosgrove, Andrée S. De Groot,
Yves Gaucher, Rita Letendre, Monique Mongeau,
Inuits Netsilik, Kananginak Pootoogook, René Richard,
Françoise Sullivan, frère Marie-Victorin*

Commissaire
Geneviève Chevalier

17 mai au 10 aout 2018

Ils [les Inuits] comprennent la texture de la fourrure et des plumes, la structure de l'os, les gaines des muscles, le balancement de l'ours polaire, le poids énorme du morse, le luisant du phoque, le vol rythmé des oies, les mouvements nerveux du poisson pris dans un piège de pierre, car toutes ces choses sont pour eux la pulsation même de la vie.

(James Houston, *Eskimo Prints*, Barre, Mass.: Barre Publishers, 1967, p. 30)

Pour moi, ces couleurs étaient comme un langage nouveau. Pourquoi n'y aurait-il pas moyen d'enrichir mon existence dans les bois en faisant de la peinture? Faut-il absolument rester ignorant, même si on mène la vie de coureur des bois? [...] J'entrevois donc un été merveilleux maintenant que j'étais équipé de pinceaux et de couleurs, enfin de tout ce qu'un artiste en herbe pouvait désirer.

(René Richard, *Ma vie passée*, Montréal: Art Global, 1990, p. 46)

L'idée du territoire. Ou encore, la représentation mentale d'un territoire caractérisé en bonne partie par le froid. Et donc peut-être aussi *l'idée du Nord*¹ – celle qui était jusqu'à tout récemment nimbée d'une aura de permanence, voire d'éternité, laquelle semble s'être depuis lors brutalement évaporée. Aujourd'hui, le Nord est le théâtre de changements très rapides sur le plan du climat² comme sur le plan humain, et l'inauguration en 2017 d'une nouvelle route qui mène jusqu'à l'Arctique cristallise en quelque sorte ce mouvement de translation qui s'opère vers le Nord. Le Nord qui définit d'ailleurs en grande partie la biodiversité canadienne et québécoise : il se trouve au cœur même du processus de sélection des espèces d'oiseaux, de mammifères et de végétaux qui composent nos paysages. Il habite l'imaginaire des Premiers Peuples et particulièrement celui des Inuits, dont le mode de vie et la culture ont été profondément bouleversés par la colonisation européenne. L'image du territoire a également animé les recherches d'artistes et de scientifiques qui ont tenté de mieux comprendre ces étendues sur lesquelles nous nous tenons. Située à la croisée des arts visuels, de l'anthropologie et de la botanique, cette exposition s'intéresse aux rapports complexes entretenus avec le territoire et puise à même des visions singulières de ce que représentent la nature, la culture, la connaissance, l'esthétique, l'expérience et les traditions.

Le vingtième anniversaire du Centre d'exposition de l'Université de Montréal aura été pour moi une occasion d'explorer quelques-unes des nombreuses et riches collections que possède l'université, à la lumière de certains enjeux et notions communiqués par les œuvres elles-mêmes. À travers la peinture, l'estampe et le dessin, ces œuvres évoquent souvent des sites bien réels, tout autant que des espaces mentaux. En incitant à la contemplation, elles nous amènent presque naturellement à la notion de paysage, construite par le regard porté au loin. Quant au territoire, de nature à la fois géographique et symbolique, il peut être envisagé comme l'étendue à laquelle une population est rattachée. Afin de véritablement s'appropriier le territoire, il ne suffit pas de l'observer, mais aussi de l'éprouver et d'en faire l'expérience.

-
- 1 Glenn Gould avait réalisé de 1969 à 1977 une série pour la radio de la CBC, la *Solitude Trilogy*, dont l'un des épisodes, marquant, portait le titre *The Idea of North* (1969). Dans celui-ci, Gould entreprenait un voyage en train d'Edmonton vers Churchill, périple au cours duquel il s'entretenait avec plusieurs personnalités publiques autour de la notion du Nord, dans une approche radiophonique expérimentale.
 - 2 Le Grand Nord canadien est l'un des endroits au monde où le réchauffement climatique est le plus important. Ses effets se manifestent déjà par la fonte accélérée des glaces et du pergélisol. « Les scénarios de changements climatiques prévoient pour le Québec une augmentation des températures moyennes [...] de 1.9 à 8.2 degrés à l'horizon de 2080. Le nord de la province devrait subir un réchauffement plus prononcé, suivant la tendance déjà observée ». (Dominique Berteaux (dir). *Changements climatiques et biodiversité du Québec. Vers un nouveau patrimoine naturel*. Montréal : Presses de l'Université du Québec, 2014, p. 42.

Le peintre **René Richard** a littéralement parcouru des milliers de kilomètres au fil des années, à travers de vastes forêts et sur de grands fleuves, pour pratiquer la chasse et la trappe, mais aussi afin de capturer sur papier ces lieux qu'il traversait. D'autres, comme **Maude Connolly** et **Kananginak Pootoogook**, ont représenté par des motifs animaliers et des scènes de chasse ou d'exploration propres à leur culture respective la richesse du vivant qui caractérise le territoire. Et, dans un tout autre registre, pour mieux comprendre les lieux où ont vécu et vivent ces artistes, l'herbier et les archives du **frère Marie-Victorin** offrent une fenêtre à travers laquelle contempler la multitude des espèces végétales qui occupent et façonnent l'environnement naturel. Les spécimens qui sont ici présentés ont été récoltés par le botaniste lors d'expéditions scientifiques menées au cours des années 1920, 1930 et 1940. L'approche systématique de Marie-Victorin – rendue visible dans les archives et l'herbier – explique en partie son importante contribution à la connaissance scientifique du territoire québécois et de ses espèces végétales. Quant au travail de l'anthropologue **Asen Balikci**, il a permis de saisir, grâce à la reconstitution, le mode de vie traditionnel des **Inuits Netsilik** tel qu'il a été vécu dans l'Arctique jusqu'au début du 20^e siècle. Le savoir-faire et la culture de cette population sont présentés de façon dépouillée dans la série documentaire *The Netsilik Eskimo* (1967–1968). La projection est accompagnée d'un ensemble d'outils de chasse fabriqués à l'occasion du tournage par des chasseurs inuits participants.

Les artistes, le territoire et le paysage

La nature sauvage a toujours exercé un attrait irrésistible sur **René Richard** (1895–1982), un peintre expressif et un habile coloriste qui fut d’abord coureur des bois dans le nord du Canada. Cette nature traverse son œuvre, où paysages et scènes de campements de chasse abondent. L’idée du Nord se retrouve dans les dessins, encres et peintures de Richard qui, une fois installé pour de bon dans Charlevoix, a continué de reproduire des scènes du Grand Nord, créant ainsi des sortes de paysages imaginaires. Né à la Chaux-de-Fonds en Suisse, Richard et sa famille se sont installés à Cold Lake, dans le nord de l’Alberta, en 1909. Adolescent, il rêve d’adopter le mode de vie des Premières Nations dont il aperçoit les canots d’écorce sur le lac. Coureur des bois, il parcourt les forêts du nord de l’Alberta, de la Saskatchewan, du Manitoba et des Territoires du Nord-Ouest, le long du fleuve Mackenzie jusqu’à la mer de Beaufort, ou du Grand lac aux Esclaves, où il pratique la chasse, la trappe et la pêche, à une époque où les colons européens se soucient bien peu de préserver les richesses fauniques du territoire. Richard commence à peindre des paysages qu’il compose lors de ses expéditions en solitaire. Et c’est grâce à la vente de peaux d’animaux qu’il peut acheter ses premiers pinceaux et tubes de couleurs³. Entre 1927 et 1930, il étudie les beaux-arts à Paris où il bénéficie de l’amitié et de la protection de Clarence Gagnon. De retour en 1930, il entreprend une impressionnante expédition en canot d’écorce le long de la rivière Churchill jusqu’à la Baie d’Hudson, qui dure trois ans. En 1951, il se joint à une mission scientifique dans l’Ungava que dirige le botaniste Jacques Rousseau, collègue de Marie-Victorin. Lors de ce voyage, Richard réalise de nombreux croquis et pochades, desquels il tirera par la suite plusieurs tableaux.

3 Richard raconte: «Tout à coup, j’aperçois, au-dessus de la caisse contenant la vaisselle, ma fameuse boîte d’artiste, avec couleurs et pinceaux, que j’avais achetée pour sept dollars en revenant des battages. J’avais vu cette merveille dans la vitrine d’un magasin d’Edmonton. Mais devant mon excitation, Dick m’avait ramené sur terre en me faisant comprendre que nous avions besoin de tous nos sous pour l’achat de l’essentiel en vue de notre retour en forêt. Mais il finit par me dire: ‘Écoute René, si tu penses que cet achat peut amener un changement dans la vie que tu mènes présentement, va donc l’acheter.’ J’étais fou de joie. Avec quelle avidité me suis-je précipité dans le magasin pour acheter cette fameuse boîte d’artiste. Dire que des hommes ont fait des choses si merveilleuses rien qu’avec de telles couleurs!» (René Richard, *Ma vie passée*, 1990, Montréal: Art Global, p. 44).

L'idée du Nord est aussi visible dans les aquarelles de **Maude Connolly** (1955–), une artiste membre de la Première Nation des Pekuakamiulnuatsh, c'est-à-dire des Inuit du Pekuakami (Lac Saint-Jean). L'artiste vit sur la rive ouest du Pekuakami à Mashteuiatsh, qui signifie «là où il y a une pointe», un lieu connu pendant plusieurs décennies sous le nom de Pointe-Bleue. Les Pekuakamiulnuatsh occupaient un territoire s'étendant bien au-delà des berges du lac, où la réserve a été décrétée en 1856, et qui avait toujours été pour les Premières Nations un lieu de rassemblement et d'échange social, culturel et commercial. Connolly a commencé à peindre vers l'âge de 45 ans, notamment grâce à un programme d'activités culturelles orchestré à Mashteuiatsh par l'Université du Québec à Chicoutimi. L'artiste a bénéficié depuis du soutien du Musée de Mashteuiatsh, où un espace d'atelier est mis à sa disposition. Ses œuvres sont principalement inspirées de la forêt avoisinante et du Pekuakami, vers lequel une partie de la vie de la communauté est orientée⁴. Des scènes de canotage, des animaux et des arbres sont d'ailleurs représentés par l'artiste de façon parfois schématique et parfois plus détaillée. Connolly pratique également la sculpture et le perlage, en empruntant des techniques qui sont pratiquées par la nation inlu.

Figure majeure de l'art inuit, **Kananginak Pootoogook** (1935–2010) a grandement contribué au développement du programme d'arts graphiques de la célèbre West Baffin Eskimo Cooperative située à Cap Dorset, au sud-ouest de l'île de Baffin (Qikiqtaaluk, en inuktitut), au Nunavut. La coopérative avait été mise en place à la fin des années 1950 grâce aux efforts de James Houston, un artiste formé à l'Ontario College of Art and Design (OCAD) employé comme administrateur par le gouvernement fédéral canadien, de 1953 à 1962⁵. Dès les tout débuts, Kananginak et son père, Pootoogook, un aîné influent, avaient été recrutés par Houston, avec quatre autres Inuits, pour constituer le cœur de la coopérative. «L'idée même d'impression comme méthode était nouvelle pour les Esquimaux [sic], mais les images et les symboles qu'ils se mirent à créer reposaient fermement sur des siècles de traditions, de mythes, de savoir-faire»⁶. En 1959, Houston réalise un séjour de formation auprès du maître graveur japonais Un'ichi Hiratsuka, dont la connaissance en gravure sur bois de cerisier à planches multiples s'appuyait sur des procédés de la période ukiyoe, jusqu'aux techniques sōsaku hanga les plus modernes⁷. À son retour, Houston partage ces enseignements avec les Inuits afin qu'ensemble, ils puissent développer une méthode adaptée au contexte de l'Arctique.

4 Pierre Gill, « Les Premières nations et les arts : révolution culturelle entre tradition et modernité », *Inter:art actuel*, n° 104, 2009–2010, p. 49.

5 À partir des années 1950, le gouvernement canadien a requis des populations inuites qu'elles s'installent dans des villages permanents construits par l'État, dans des sites désignés. Ce faisant, ces populations ont peu à peu abandonné leur mode de vie nomade traditionnel et ont dû ultimement trouver des moyens pour gagner de l'argent afin de s'insérer dans le système économique à l'occidentale. Barbara Lipton, « Arctic Vision: Art of the Canadian Inuit », *Archaeology*, vol. 38, n° 1, janvier–février 1985, p. 54–57.

6 James Houston, *Eskimo Prints*, Barre, Mass.: Barre Publishers, 1967, p. 11.

7 Courtney R. Thompson, « Inuit Prints, Japanese Inspiration: Early Printmaking in the Canadian Arctic », *Art in Print*, vol. 2, n° 3, septembre–octobre 2012, p. 32–34.

Kananginak Pootoogook a été un artiste très prolifique et son travail s’inspire des pratiques traditionnelles de chasse et de vie inuites, racontées par les membres de sa famille. On remarque même, dans quelques-unes de ses œuvres non dénuées d’humour, les signes d’une présence européenne et même de touristes. Ses œuvres s’inspirent également de la faune arctique dont il a une connaissance profonde et qu’il représente de manière souvent dépouillée avec un grand souci du détail, comme la lithographie *Loon and Raven* (1976) et la gravure *Dance of Love* (1981) en témoignent. L’artiste maître imprimeur a contribué à la production d’innombrables œuvres d’autres Inuits, à travers la coopérative. Pootoogook est le premier artiste inuit dont le travail a été montré (à titre posthume, toutefois) dans l’exposition thématique de la Biennale de Venise, dont l’édition de 2017 a été commissariée par Christine Macel, conservatrice au Centre Pompidou. Il est aussi l’oncle de la regrettée Annie Pootoogook (1969–2016), une artiste dont le travail se retrouve parmi les plus importantes collections muséales canadiennes.

L’œuvre *Totem 2 d’Edmund Alleyn* (1931–2004) fait partie de la *Suite amérindienne* créée par l’artiste entre les années 1962 et 1964. L’artiste s’appuie alors très librement sur l’iconographie des Premières Nations de l’Ouest canadien, un peu comme le faisaient déjà les expressionnistes abstraits étatsuniens. L’œuvre présente des motifs semi-abstraites ou signes graphiques *qui cherchent de plus en plus à faire image*⁸ en amalgamant nature et mythologie autochtone dans un univers de teintes vives et colorées. Les œuvres qui composent la Suite représentent une période transitoire dans la production d’Alleyn et marquent le passage d’un langage abstrait aux tons plus mornes à des formes colorées qui deviendront figuratives : « Tableaux d’avant l’engagement social, d’avant la peur d’une emprise technologique sur l’Homme, ils célèbrent la vie »⁹. La posture ambivalente de l’artiste par rapport aux dictats du modernisme qui domine alors la scène artistique internationale – et particulièrement aux mouvements des Automatistes et des Plasticiens au Québec – s’exprime clairement dans la Suite. Bien que peu préoccupé par des questions d’appropriation culturelle et de colonialisme, Alleyn, alors installé à Paris où a lieu un certain renouveau de la figuration, cherche à créer une œuvre résolument canadienne : « Voici que se présentait une chance d’arriver à une affirmation à l’intérieur de mon travail qui référerait directement à la géographie de mon pays et en quelque sorte à son histoire »¹⁰.

8 Mona Hakim, « Figures de résistance », dans Jennifer Alleyn, Anne Cherix, Mona Hakim, Gilles Lapointe, *Edmund Alleyn : hommage aux Indiens d’Amérique* [catalogue d’exposition], Montréal : Éditions Simon Blais, 2009, p. 10.

9 Jennifer Alleyn, « La mythologie de l’oiseau-peintre », dans Jennifer Alleyn, Anne Cherix, Mona Hakim, Gilles Lapointe, *Edmund Alleyn : hommage aux Indiens d’Amérique* [catalogue d’exposition], Montréal : Éditions Simon Blais, 2009, p. 6.

10 Edmund Alleyn cité par Gilles Lapointe, « Edmund Alleyn et le paradigme de l’art contemporain », dans Mark Lanctôt, *Edmund Alleyn. Dans mon atelier, je suis plusieurs* [catalogue d’exposition], Montréal : Musée d’art contemporain, 2016, p. 18.

Plusieurs des œuvres de **Kittie Bruneau** (1929–) représentent des animaux, des végétaux ou des personnages qui fonctionnent à la manière de symboles mythologiques, parfois inspirés de la culture des Premières Nations du Québec ou encore de philosophies orientales qui passionnent l'artiste. Son travail se caractérise par une grande liberté du geste, qui peut-être provient de l'expérience de l'artiste comme danseuse et comme yogi assidue. Née à Montréal, Bruneau fréquente d'abord l'École des beaux-arts pour se tourner ensuite vers la Montreal School of Arts. En 1950, elle se rend à Paris pour étudier à l'Académie Julian et aussi pour bénéficier de l'enseignement d'Olga Préobrajenskaïa, danseuse étoile de l'école de Saint-Petersbourg. À cette époque, la jeune artiste hésite entre peinture et danse. Pendant six ans, elle œuvre comme danseuse, d'abord aux Ballets de Rouen, puis aux Ballets de l'étoile de Maurice Béjart¹¹. À la fin des années 1950, de retour au Québec, son choix s'arrête sur la peinture. Depuis, elle vit plusieurs mois par année en Gaspésie : de 1960 à 1972 sur l'île Bonaventure, où elle construit une petite maison-atelier ; et après l'expropriation, à Pointe-Saint-Pierre, non loin de Percé. Les fenêtres de l'atelier qu'elle occupe chaque été donnent sur l'immensité du golfe du Saint-Laurent¹². C'est là qu'elle réalise de nombreuses œuvres où sont représentés librement paysages côtiers, bateaux de pêcheurs, poissons, oiseaux et mammifères marins, comme dans l'eau-forte *Les baleines volantes* (1981)¹³. Avec la *Gougou* (1966), Bruneau reprend une légende mi'kmaq qui raconte que l'Île Bonaventure est habitée par une ogresse qui enlève et mange les marins et peut même avaler leur embarcation. La légende avait été racontée par plusieurs Mi'kmaq aux premiers colons français, dont certains en avaient alors consigné le récit par écrit. Dans l'œuvre, l'artiste a représenté le personnage de la Gougou surplombant l'île qu'elle domine de son terrible regard.

On connaît surtout **Stanley Cosgrove** (1911–2002) pour ses portraits, mais aussi pour ses paysages peints, véritables variations sur un même thème. Dépourvus de présence humaine, ces tableaux sont composés de formes verticales qui semblent souvent sur le point de disparaître et qui sont à peine esquissées sur la toile. Très tôt, l'artiste s'intéresse aux paysages naturels québécois comme sujets. Jeune étudiant¹⁴, il se rend en Gaspésie (1936) et dans la région de Charlevoix (1937–1939), comme plusieurs autres artistes de son époque. En 1940, grâce à une bourse d'études, il part pour New York, mais surtout pour le Mexique, où il passe plusieurs années, étudiant à

11 Ariane Émond, « Kittie Bruneau, peintre: la liberté en toile de fond », *La Gazette des femmes* [En ligne], vol. 22, n° 4, novembre 2000, www.gazettedesfemmes.ca/4457/kittie-bruneau-peintre-la-liberte-en-toile-de-fond. Consulté le 10 février 2018.

12 Nicole Allard, « Percé : insaisissable insulaire », *Vie des arts*, vol. 46, n°188, 2002, p. 94.

13 Jacques Renaud, « Kittie Bruneau, héritière du surréalisme? », *Vie des arts*, vol. 22, n° 90, 1978, p. 61–63.

14 Cosgrove a fait ses études à l'École des beaux-arts de Montréal ainsi qu'à l'Art Association où Edwin Holgate enseignait alors et pour qui il a travaillé.

l'Académie San Carlos et travaillant auprès du peintre et muraliste José Clemente Orozco (1883–1949), qui lui apprend la technique de la fresque. C'est après avoir pris sa retraite de l'enseignement qu'il ira vivre quelques années à La Tuque, de 1962 à 1967¹⁵. Là-bas, il réalise une série de paysages inspirés des lieux : une forêt dense où la neige est abondante en hiver. Les essences d'arbres typiques de cette région de la Mauricie sont visibles et deviennent pour l'artiste des motifs qui lui servent à composer ses tableaux.

Peintre d'origine française et polonaise née à Bordeaux, **Andrée S. de Groot** (née Andrée Sobocki) (1908–2001) a émigré en Amérique en 1940 avec son mari et ses deux enfants lors de la Deuxième Guerre mondiale. Après un séjour au Brésil, puis en Colombie où elle enseigne les beaux-arts à l'Université de Medellín, l'artiste s'installe au Québec en 1946 avec sa famille. Sa formation à l'Académie de Montpellier et son approche l'ont amenée à adopter un éventail de styles en peinture, l'artiste s'intéressant au corps en mouvement des danseurs, à la posture des musiciens, aux portraits d'artistes ou de gens de son entourage. Parmi les différents corpus qu'a réalisés S. de Groot, on retrouve une série de paysages, dont l'aquarelle *Mont Saint-Pierre* (1972), que l'artiste a sans doute peint à la suite d'un voyage en Gaspésie. Elle est la grand-mère de l'artiste québécoise Raphaëlle de Groot.

L'impressionnant corpus multidisciplinaire de **Françoise Sullivan** (1925–) – chorégraphe, danseuse, peintre, sculpteure et photographe montréalaise signataire du manifeste du *Refus global* (1948) –, est incontournable dans l'histoire de l'art moderne et contemporain québécois. Après des études à l'École des beaux-arts de Montréal, Sullivan quitte, en 1944, pour étudier la danse moderne à New York auprès de Franziska Boas et Martha Graham. Avec *Danse dans la neige* (1948), une œuvre qui s'inscrit dans un cycle en quatre tableaux liés aux saisons¹⁶, l'artiste jette les bases, dans un registre automatiste, de l'avant-garde chorégraphique au Québec¹⁷. Pour le premier tableau, *L'Été* (1947), filmé aux Escoumins par la mère de l'artiste, Sullivan s'inspire du mouvement des organismes marins pour constituer sa chorégraphie spontanée¹⁸. L'hiver suivant, elle poursuit l'exploration et créé de façon tout aussi spontanée *Danse dans la neige*, à Otterburn Park,

15 Pendant ce séjour à La Tuque, l'artiste se fait construire un chalet et un atelier, au lac Wayagamack, où il peut se rendre régulièrement par la suite. Jules Bazin, *Stanley Cosgrove*, La Prairie : Éditions Marcel Broquet, coll. Signatures, 1980, p. 12.

16 Le cycle a été complété en 2007, à l'occasion de la réalisation du film *Les saisons Sullivan* par Sullivan et Mario Côté, où l'artiste reconstitue les tableaux d'été et d'hiver et conçoit une nouvelle chorégraphie pour les saisons du printemps et de l'automne. Françoise Sullivan, *Montréal : la reconstitution en danse (table ronde)*, Musée d'art contemporain de Montréal, 2016, vimeo.com/189844083. Consulté le 25 mars 2018.

17 René Viau, « Esprit de refus global es-tu là ? », *Vie des arts*, vol. 52, n° 213, 2008, p. 65–67.

18 Françoise Sullivan, *Françoise Sullivan*, Projet de la Base de données sur l'art canadien, 2008, ccca.concordia.ca/videoportrait/francais/fs_danse.html. Consulté le 25 mars 2018.

au Mont Saint-Hilaire, dans un lieu naturel dénué de signes révélateurs de l'endroit ou de l'époque. Là encore, Sullivan interprète et met en scène une chorégraphie à même un lieu extérieur naturel, devant caméra, liant du même coup l'œuvre aux compositions paysagères abstraites des Automatistes. Cet intérêt de l'artiste envers le paysage s'incarne tout autant dans ses tableaux, abstraits, qui fonctionnent à la manière d'empreintes lumineuses laissées par certains lieux ou moments fugitifs. Les monochromes ou se devinent des perspectives atmosphériques dominent la peinture de Sullivan. Dans *Orange, Green, Ochre and Red* (2004), les couleurs sont déclinées en aplat, côte-à-côte, sur un fond orange, créant ainsi un espace lumineux, sorte d'essence du paysage, où le regard peut circuler. On y décèle la même approche libre et sensible qui caractérise l'entière production de l'artiste.

Chez **Rita Letendre** (1928-) – peintre d'origine abénaquise et québécoise née à Drummondville –, tout comme chez Sullivan, on retrouve une fascination pour la couleur et la lumière. Dans la décennie 1953 à 1963, alors que les Automatistes et les Plasticiens dominent la scène artistique montréalaise, Letendre produit une œuvre picturale non figurative reposant sur des touches de couleurs dont on sent bien la matérialité et qui, juxtaposées les unes aux autres, créent des structures et des formes souvent expressionnistes¹⁹. « L'examen des œuvres de 1958 révèle qu'à l'instar de bien d'autres tenants de la période, on décèle chez Letendre une tendance à traiter simultanément des stratégies intuitives des Automatistes et de l'objectivité rationnelle des Plasticiens »²⁰. À cette époque, même si plusieurs artistes abstraits préfèrent la désignation *Sans titre*, Letendre utilise des titres qui traduisent un contenu émotif²¹. En ce sens, le titre *Légendes ancestrales* (1958) fait naître dans l'esprit du spectateur des images mentales paysagères tout en évoquant les origines culturelles de l'artiste. Les images sérigraphiées *Hard Edge* que réalise Letendre à partir de la fin des années 1960 et au cours des années 1970 ont quelque chose de paysages imaginaires (*Denna, Into Night* et *Sharas*). Ces œuvres, emblématiques de la production mature de l'artiste, en forme de *flèches* ou de faisceaux lumineux, semblent peu à peu se construire à partir d'une ligne d'horizon et poursuivre leur course au-delà du champ du tableau. Ces ciels vont ensuite s'estomper – ce que laisse d'ailleurs entrevoir l'œuvre *Sans titre* (1978) –, l'artiste abandonnant leur caractère *Hard Edge* dans la décennie des années 1980.

19 Letendre découvre le travail de Franz Kline en 1957 qui aura sur elle le plus grand effet. Anne-Marie Ninacs, « Enseigner la vie », dans *Rita Letendre. Aux couleurs du jours* [catalogue d'exposition], Québec: Musée national des beaux-arts du Québec, 2003, p. 16.

20 Sandra Paikowsky, *Rita Letendre. Les années montréalaises, 1953-1963* [catalogue d'exposition], Montréal: Galerie d'art Concordia, 1989, p. 61.

21 *Ibid.*

Les œuvres ici rassemblées d'**Yves Gaucher** (1934–2000) marquent deux périodes bien distinctes dans la production de l'artiste. Précédant l'importante série des *Hommages à Webern* (1963), *Sgana*, ici accompagnée de deux fusains sur papier, est produite en 1962. Elle constitue un moment clé dans l'œuvre de Gaucher : celui où la ligne droite est introduite pour la première fois. On retrouve dans les œuvres de cette époque, grâce au martelage du cuivre, des formes telluriques et minérales, comme Gaucher les avait lui-même désignées, ou *biomorphiques*, comme les avait qualifiées François-Marc Gagnon²². La technique développée par l'artiste consiste notamment à multiplier les plaques de cuivre, pour autonomiser les formes, et à laminer des feuilles de papier pour obtenir un support plus épais qui permet mieux l'embossage, le relief et la texture si caractéristiques de *Sgana* et *Aji*²³. L'œuvre de grand format, produite en 1963, présente des formes similaires à celles de *Sgana* : la mise en rapport de volumes texturés qui font penser à la roche, avec les lignes droites qui traversent l'œuvre de part en part, permet d'évoquer le temps géologique.

Dès 1964, Gaucher délaisse la gravure pour se tourner vers la peinture de type *Hard Edge* et fait son entrée dans la lignée des peintres plasticiens – ou postplasticiens – de son époque. L'œuvre *Jéricho*, d'abord une lithographie imprimée à l'Open Studio de Toronto en 1978, donnera lieu à une série de tableaux grand format portant le titre *Jéricho : une allusion à Barnett Newman*. Les triangles tronqués qui composent la série évoquent certainement les pyramides d'Égypte que Gaucher avait visitées en compagnie de sa conjointe Germaine Chaussé en 1975, lors d'un voyage où ils s'étaient aussi rendus en Grèce ainsi qu'au Maroc. Gaucher avait alors documenté par d'innombrables diapositives les constructions millénaires visitées²⁴. La diagonale, l'asymétrie et les plans de couleur en aplat dominant la composition épurée. Encore une fois, l'œuvre de Gaucher propose une expérience sensorielle au spectateur, invité à parcourir visuellement l'espace de l'œuvre composé de surfaces vides et marquées de formes en alternance.

22 Sandra Grant Marchand, « Yves Gaucher : espace de silence », dans *Yves Gaucher* [catalogue d'exposition], Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 2003, p. 18.

23 Roald Nasgaard, « Yves Gaucher : sa vie et son œuvre », Toronto : Institut de l'art canadien, 2015, www.aci-iac.ca/content/art-books/6/Institut-de-lart-canadien_Yves-Gaucher.pdf. Consulté le 14 décembre 2017.

24 Martine Perreault, « Repères chronologiques » dans Sandra Grant Marchand (dir.). *Yves Gaucher* [catalogue d'exposition], Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 2003, p. 145–147.

Les planches de l'Herbier Marie-Victorin

L'Herbier Marie-Victorin est l'un des plus importants au Canada avec ses quelques 635 000 spécimens. Les planches réunies dans le cadre de l'exposition présentent des plantes récoltées par Conrad Kirouac, le frère Marie-Victorin (1885–1944), fondateur de l'Institut de botanique de l'Université de Montréal (1920) et du Jardin botanique de Montréal (1931)²⁵. Situé dans les locaux de l'Institut de recherche en biologie végétale de l'Université, l'herbier renferme des planches qui servent à la fois à l'enseignement et à la recherche. Celles présentées sont issues d'expéditions réalisées par le botaniste et son équipe dans les années 1920, 1930 et 1940 dans les environs de Mashteuiatsh ainsi qu'à l'Île Bonaventure et aux alentours de Percé et du Mont-Saint-Pierre, en Gaspésie. Ces lieux sont ceux qui ont inspiré certaines des œuvres de Kittie Bruneau, Maude Connolly et Andrée S. de Groot. D'autres planches de l'herbier présentées ici proviennent d'une expédition menée en 1951 par le botaniste Jacques Rousseau, collègue de Marie-Victorin, dans la région de l'Ungava, et à laquelle a pris part le peintre René Richard. Certaines œuvres de Richard réunies dans l'exposition évoquent d'ailleurs cette expédition.

L'artiste **Monique Mongeau** (1940–) a réalisé dans les années 1990 une série d'œuvres sur panneau de merisier, autour de spécimens de plantes menacées ou disparues. Ancrée dans les préoccupations d'ordre écologique et philosophique de l'artiste, *L'herbier* se déploie en une collection d'une soixantaine de silhouettes d'espèces différentes, peintes en aplat, sur un fond où demeurent visibles la texture et les détails du bois. En 1998, à l'occasion de l'exposition d'inauguration du Centre d'exposition de l'Université de Montréal, *Regards croisés*, l'artiste est invitée par les commissaires Gaston Saint-Pierre et Yolande Racine, tout comme dix autres artistes, à produire une œuvre à partir d'un objet issu des collections de l'Université. Mongeau se tourne alors vers l'Herbier Marie-Victorin et sélectionne le dernier spécimen récolté par le frère Marie-Victorin avant sa disparition, une plante de l'espèce *Cheilanthes Siliquosa* ou *Aspidotis densa* – l'aspidote touffue en français ou *Indian Dream's* en anglais. La plante, menacée au Québec, inspire le titre de l'œuvre : *Cheilanthes Siliquosa Indian Dream's*. Grossissant l'échelle du spécimen, l'artiste réalise un portrait en négatif de la plante, que l'on peut observer de près, à hauteur des yeux, l'œuvre étant alors installée au sol, posée contre le mur. Le spécimen peint par l'artiste a une présence toute autre que celui qui se trouve dans l'herbier, où il a été pressé et collé afin d'être conservé. Ici, il devient presque absent et évoque le caractère éphémère de toute chose vivante et même aussi la disparition des espèces.

25 Institut de recherche en biologie végétale, *L'Herbier Marie-Victorin*, www.irbv.umontreal.ca/recherche/collections/herbier-marie-victorin. Consulté le 7 mars 2018.

Les archives du frère Marie-Victorin

L'imposante série de photographies prises par Conrad Kirouac, le frère Marie-Victorin (1885–1944), témoigne d'un regard porté sur l'environnement et le paysage tout en faisant preuve d'un souci esthétique certain. Les spécimens récoltés et étudiés par le botaniste, ainsi que les expéditions elles-mêmes, sont ici documentées par la photographie sur plaque de verre – une technique qui précède l'invention du film couleur. Pour présenter ces images, les plaques de verre ont été numérisées, imprimées et montées sur boîtes lumineuses. Colorisées à la main à l'époque de Marie-Victorin, ces images nous montrent les sites naturels de la Gaspésie et du Pekuakami visités par le botaniste ainsi que de jeunes Innuatsh rencontrés lors d'une visite en 1935 à Mashteuiatsh. Certaines vues aériennes réalisées dans le contexte des expéditions sont également présentées dans l'exposition. D'autres documents manuscrits et tapuscrits sont aussi réunis, dont le carnet de note de l'expédition en Gaspésie datant de 1923, lors de laquelle Marie-Victorin s'est rendu sur l'île Bonaventure.

Objets et outils des Inuits Netsilik

L'ensemble des outils inuits provenant de la collection d'ethnologie de l'Université de Montréal a été remis par **Asen Balikci** (1929–), professeur de la faculté d'anthropologie de l'Université de 1961 à 1994. Balikci avait travaillé à titre de consultant en anthropologie à la réalisation d'une série documentaire en 21 épisodes intitulée *The Netsilik Eskimo* (1967–1968), dans le cadre de laquelle les outils avaient été fabriqués par des Inuits Netsilik participant au projet. Chefs-d'œuvre d'ingénierie, ces outils de chasse confectionnés principalement à partir d'andouiller, d'os et de tendon témoignent d'une connaissance approfondie des habitudes du phoque annelé, chassé en groupe par les Inuits Netsilik sur la banquise en hiver²⁶. Chaque objet a une fonction bien précise au sein d'une séquence de gestes parfaitement coordonnés. Au moment du tournage, les Inuits n'étaient déjà plus nomades, le gouvernement canadien ayant entrepris de les installer dans des villages nouvellement construits. Balikci avait alors cherché à documenter par le film des reconstitutions de pratiques traditionnelles avant que celles-ci ne tombent dans l'oubli.

26 L'usage de cette technique traditionnelle était très répandu chez les Inuits Netsilik. En 1923, la plupart d'entre eux possédaient une arme à feu. Asen Balikci, *The Netsilik Eskimo*, Propect Heights, IL: Waveland Press Inc., 1967, p. 129.

L'épisode *At the Winter Sea Ice Camp, part 1* tiré de la série documentaire *The Netsilik Eskimo, 1967*.

L'épisode *At the Winter Sea Ice Camp, part 1* (1967) a été réalisé par Quentin Brown, sous la direction anthropologique d'Asen Balikci, en collaboration avec l'Office national du film du Canada. Destinée à un programme étatsunien d'éducation publique de niveau élémentaire intitulé *Man: A Course of Study*, la série avait alors soulevé les foudres de la droite conservatrice du Sud des États-Unis, inquiétée par son relativisme culturel, introduit aux enfants par le biais de valeurs autres que celles répandues aux États-Unis. Le simple fait de montrer un mode de vie libre de toute structure politique ou religieuse avait choqué certains groupes religieux ainsi que la droite religieuse, au point où l'équipe du sénateur républicain de l'Alabama de l'époque avait fait campagne pour mettre fin au programme. Quelques décennies plus tard, dans le cadre du documentaire *Through These Eyes* (2004), les témoignages des Inuits Netsilik qui avaient pris part à la série de Balikci, confirmaient la pertinence et l'exactitude de la reconstitution enregistrée sur pellicule²⁷.

27 Charles Laird (réalisateur), *Through These Eyes* [film], Montréal : Office national du film du Canada, 2004, 55 minutes.

Commissaire

Geneviève Chevalier est artiste en arts visuels et commissaire indépendante. Elle détient depuis 2015 un doctorat en études et pratiques des arts de l'Université du Québec à Montréal, pour lequel elle a obtenu la bourse J.-A. Bombardier du CRSH. Dans le contexte d'un stage postdoctoral en muséologie et patrimoines à l'École multidisciplinaire de l'image de l'Université du Québec en Outaouais, financé par le FRQSC, de 2014 à 2017, elle s'est intéressée aux interventions d'artistes dans les collections muséales. En lien avec ces recherches, elle codirige un numéro thématique sur la carte blanche dans les collections muséales, à paraître en 2018 dans la revue *Muséologies, les cahiers d'études supérieures*, dans le cadre des activités du groupe de recherche *CIÉCO (Collections et impératif évènementiel)*. Tourné vers des enjeux d'ordre écologique, géographique et institutionnel, le travail de Chevalier alterne entre l'installation reposant sur l'image et l'exposition. Elle a été une artiste en résidence du CALQ au Centre for Contemporary Arts de Glasgow en 2017, à Sporobole, au Banff Centre et au Vermont Studio Centre. Son travail a été présenté au Symposium de Baie-Saint-Paul en 2016, au Musée de Lachine en 2015, à La Chambre blanche dans le cadre de la Manif d'art 7 à Québec, à la Thames Art Gallery en Ontario en 2014 et il le sera au Musée de Rimouski à l'été 2018 et à Optica, à l'automne 2018. Elle a publié des articles et recensions dans *Ciel Variable, Espace art actuel, ESSE arts + opinions, Marges revue d'art contemporain, RACAR* et la revue de l'AQIP. Elle a réalisé à titre de commissaire invitée l'exposition *Sur le terrain* à Oslo8 contemporary photography, à Bâle, Suisse, en 2015 ainsi que l'exposition in situ *Projet Stanstead ou comment traverser la frontière* à la Galerie d'art Foreman de l'Université Bishop's à Sherbrooke entre 2011 et 2012. En tant que commissaire, elle a présenté le travail des artistes Jessica Auer, Ron Benner, Valérie Blass, Ursula Biemann, Christian Philipp Müller, Raphaëlle de Groot, Geoffrey Jones, Alison S. M. Kobayashi & Gintas Tirilis, Thomas Kneubühler, Andreas Rutkauskas, Althea Thauberger. Elle est chargée de cours à l'Université de Sherbrooke et spécialiste pour le programme d'intégration des arts à l'architecture du ministère de la Culture et des Communications.

Bibliographie

Jennifer Alleyn, Anne Cherix, Mona Hakim, Gilles Lapointe, *Edmund Alleyn: hommage aux Indiens d'Amérique* [catalogue d'exposition], Montréal: Éditions Simon Blais, 2009.

Asen Balikci, *The Netsilik Eskimo*, Propect Heights, IL: Waveland Press Inc., 1967.

Josée Belisle (dir.), *La question de l'abstraction* [catalogue d'exposition], Montréal: Musée d'art contemporain de Montréal, 2013.

Dominique Berteaux (dir.), *Changements climatiques et biodiversité du Québec. Vers un nouveau patrimoine naturel*. Montréal: Presses de l'Université du Québec, 2014.

Louise Déry, *Françoise Sullivan* [catalogue d'exposition], Québec: Musée du Québec, 1993.

Frère Marie-Victorin, *Flore laurentienne*, Montréal: Les frères des écoles chrétiennes, 1947.

France Gascon, *Monique Mongeau. L'Herbier* [catalogue d'exposition], Joliette: Musée d'art de Joliette, 1997.

Georges-Hébert Germain, *Inuits: les peuples du froid*, Montréal: Libre expression; Hull: Musée canadien des civilisations, 1993.

Glenn Gould, «The Idea of North», 1967, dans *Glenn Gould's Solitude Trilogy – 3 Sound Documentaries for the CBC* [CD-ROM], CBC Records, 1992.

Charles Laird (réalisateur), *Through These Eyes* [film], Montréal: Office national du film du Canada, 2004, 55 minutes.

James Houston, *Eskimo Prints*, Barre, Mass.: Barre Publishers, 1967.

Heather Igloliorte, Brenda L. Croft, Steve Loft, *Decolonize Me/Décolonisez-moi* [catalogue d'exposition], Ottawa: Ottawa Art Gallery, 2012.

Mark Lanctôt et al., *Edmund Alleyn. Dans mon atelier, je suis plusieurs* [catalogue d'exposition], Montréal: Musée d'art contemporain de Montréal, 2016.

Sandra Grant Marchand (dir.), *Yves Gaucher* [catalogue d'exposition], Montréal: Musée d'art contemporain de Montréal, 2003.

Anne-Marie Ninacs, *Rita Letendre. Aux couleurs du jour* [catalogue d'exposition], Québec: Musée national des beaux-arts du Québec, 2003.

Sandra Paikowsky, *Rita Letendre. Les années montréalaises, 1953-1963* [catalogue d'exposition], Montréal: Galerie d'art Concordia, 1989.

Jean-Guy Quenneville, *Le voyage d'un solitaire. René Richard: 1930-1933*, Montréal: Trécarré, 1985.

René Richard, *Ma vie passée*, Montréal: Art Global, 1990.

Françoise Sullivan, *Montréal: la reconstitution en danse (table ronde)*, Musée d'art contemporain de Montréal, 2016, vimeo.com/189844083.

Françoise Sullivan, Stéphane Aquin, *Françoise Sullivan* [catalogue d'exposition], Montréal: Musée des beaux-arts de Montréal; Éditions Parachute, 2003.

Louise Vigneault, *Identité et modernité dans l'art au Québec: Borduas, Sullivan, Riopelle*, Montréal: Hurtubise HMH, 2002.

L'exposition *L'idée du territoire: une exploration des collections* a été présentée au Centre d'exposition de l'Université de Montréal du 17 mai au 10 août 2018 dans le cadre du vingtième anniversaire de la fondation du musée.

Remerciements

La commissaire tient à remercier chaleureusement Monique Voyer, archiviste; Geoffrey Hall, coordonnateur de la collection Herbarier Marie-Victorin, et Luc Brouillet, professeur titulaire à l'Institut de recherche en biologie végétale et conservateur de l'Herbarier Marie-Victorin; Violaine Debailleul, responsable de la collection du département d'anthropologie; Patrick Mailloux et Myriam Barriault Fortin ainsi que Géraldine Franchomme du Centre d'exposition de l'Université de Montréal pour leur aide précieuse et leur généreuse contribution au projet.

Crédit

Textes : Geneviève Chevalier

Coordination : Myriam Barriault Fortin

Révision et graphisme : Communications des Services aux étudiants

Impression : Jean-Marc Côté

Image de l'exposition : Détail de Maude Connolly, *Sans titre*, 2010, aquarelle

Crédit : Maude Connolly 2018

Tous droits réservés – Imprimé au Québec, Canada

© Centre d'exposition de l'Université de Montréal, Geneviève Chevalier, 2018

ISBN 978-2-922639-17-9 (PDF)

Dépôt légal

Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2018

Bibliothèque et Archives Canada, 2018

Centre d'exposition de l'Université de Montréal


C.P. 6128, succursale Centre-ville

Montréal (Québec) H3C 3J7

Mandat

Institution muséale reconnue, le Centre d'exposition de l'Université de Montréal est le centre de diffusion du patrimoine artistique et scientifique de l'Université de Montréal et l'un des rares lieux à Montréal où se succèdent des expositions touchant des disciplines aussi variées que les sciences sociales, les arts et les sciences.

Le Centre d'exposition a comme mandat principal de mettre en valeur les savoirs et les savoir-faire des membres de la communauté universitaire, de susciter des partenariats entre les membres de la communauté universitaire, des partenaires privés et des organismes culturels pour développer des réseaux et de provoquer des occasions de rencontres et d'échanges entre les membres de la communauté universitaire et le grand public. Le Centre d'exposition de l'Université de Montréal, par la variété de ses expositions, rejoint un public aux intérêts divers et de tous âges. Le Centre présente en moyenne cinq expositions par année traitant des arts visuels, de création, de l'histoire ou des sciences. Il met en valeur les multiples collections de l'Université qui est dépositaire d'un patrimoine artistique, anthropologique, historique et scientifique important.

Centre d'exposition de l'Université de Montréal
Pavillon de la Faculté de l'aménagement
2940, chemin de la Côte Sainte-Catherine, salle 0056
Ouvert du mardi au samedi de 11 h à 17 h et le jeudi jusqu'à 20 h
 Université-de-Montréal
www.expo.umontreal.ca

centre d'**EXPOSITION**

Université 
de Montréal