



FRICTIONS ET GLI  
GLISSEMENTS

ŒUVRES DE :

**MARCEL BARBEAU (1925 - )**

**PHILIPPE BOISSONNET (1957 - )**

**GRAHAM CANTIENI (1938 - )**

PAUL CARON (1874 - 1941)

CARMEN COULOMBE (1946 - 2008)

GEORGES DELFOSSE (1869 - 1939)

**ANDRÉ FOURNELLE (1939 - )**

EUGENE HABERER (1837 - 1921)

ADRIEN HÉBERT (1890 - 1967)

HENRI HÉBERT (1884 - 1950)

MILJENKO HORVAT (1935 - 2012)

FREDERICK WILLIAM HUTCHISON (1871 - 1953)

JEAN-PAUL JÉRÔME (1928 - 2004)

**RENÉE LAVAILLANTE (1947 - )**

**PIERRE LEBLANC (1949 - )**

EDMOND MASSICOTTE (1875 - 1929)

GUIDO MOLINARI (1933 - 2004)

**DAVID MOORE (1943 - )**

**DAVID RABINOWITCH (1943 - )**

RENÉ RICHARD (1895 - 1982)

**LUCIE ROBERT (1961 - )**

**HENRY SAXE (1937 - )**

ADAM SHERRIFF SCOTT (1887 - 1980)

GEORGE EDWIN SHERWOOD (1922 - 1981)

ALBERT ST-HILAIRE (1883 - 1947)

PHILIP SURREY (1910 - 1990)

GEORGE CAMPBELL TINNING (1910 - 1996)

**DOMINIQUE VALADE (1958 - )**

**CATHERINE WIDGERY (1953 - )**

ET DEUX ARTISTES ANONYMES.



Musée de Lachine

# FRICTIONS ET GLI SSEMENTS

ŒUVRES DE LA COLLECTION DU MUSÉE DE LACHINE

DOMINIQUE CHALIFOUX, COMMISSAIRE

Vue partielle de l'exposition, (1<sup>ère</sup> section de la salle à l'étage)

Mur de gauche, (section portraits),

ŒUVRES RÉALISÉES PAR R. RICHARD, F. W. HUTCHISON, A. ST-HILAIRE, UN ARTISTE ANONYME.

Au fond, ŒUVRES DE C. COULOMBE, H. HÉBERT, P. SURREY, P. CARON.

À droite, (section corps), ŒUVRES DE P. BOISSONNET, E. MASSICOTTE (2), M. BARBEAU.

Visibles à l'avant-plan, les vignettes réfléchissantes destinées aux enfants et qu'ils devaient éclairer avec la lampe de poche.

01



## UNE TRACE

À titre d'institution muséale, le Musée de Lachine s'efforce d'accompagner chacune de ses expositions temporaires d'une publication qui permettra d'assurer une forme de permanence aux divers projets de recherche et de mise en valeur. Un catalogue, en plus de documenter le travail accompli, donne l'occasion de repenser le médium tridimensionnel qu'est l'exposition en le transposant sur un support 2D. En ce sens, le catalogue devient outil de réflexion, d'où son importance et sa pertinence dans la pratique muséale. C'est donc avec grand plaisir que je vois finalement cet ouvrage publié, trois ans après la présentation des œuvres.

L'exposition *Frictions et glissements*, consacrée en grande partie au dessin, a été pensée et réalisée par la conservatrice et commissaire Dominique Chalifoux, qui a élaboré son projet avec une sensibilité toute particulière. C'est en osant une approche plus personnelle et émotive que la sélection et la mise en exposition des œuvres, provenant toutes de la collection permanente du Musée, a été faite. Approche qui a permis une incursion étonnante dans l'univers du dessin, au sens large du terme. C'est avec un esprit légèrement subversif et un brin d'humour que la commissaire a inclus deux dessins d'enfant au début du parcours de l'exposition. Cette insertion – pour le moins surprenante à l'intérieur de la salle du musée et que je qualifierais de transgression ludique – modifiait d'emblée notre disposition à titre de visiteur. Ainsi, nous pouvions conclure que cette exposition ne nous montrerait pas seulement des œuvres, mais nous rapprocherait aussi de notre propre rapport au dessin.

Autre particularité du projet que je tiens à souligner : des vignettes presque cachées, posées au mur à la hauteur d'un enfant et qu'il fallait éclairer à l'aide d'une lampe de poche pour en lire le contenu. Ces vignettes s'adressaient précisément aux enfants et offraient un tout autre point de vue sur les œuvres. Cette double narration à l'intérieur du parcours tenait presque du conte pour enfants. Ces derniers se sont effectivement sentis interpellés, intrigués qu'ils étaient par ce dispositif spécialement conçu pour eux. Mais combien d'adultes avons-nous vus, penchés, lampe de poche à la main, amusés, lisant ces courtes phrases aux accents poétiques ! Procédé judicieux, il a permis au jeune public de se sentir intégré à l'exposition et aux adultes intéressés de s'abandonner à une lecture différente des œuvres présentées.

Le catalogue *Frictions et glissements* permet non seulement de voir ou de revoir les œuvres des artistes qui étaient présentées dans l'exposition, mais aussi de mieux saisir la démarche singulière de la commissaire. Dominique Chalifoux présente ici une réflexion intelligente et touchante sur cette pratique qui se trouve à la base du travail de tous les artistes : le dessin.

**MARC PITRE**  
DIRECTEUR

Vue partielle de l'exposition, (salle du rez-de-chaussée)

DESSIN DE RENÉE LAVAILLANTE, *Tout, cependant, intéresse ses yeux n° 1*, 1997.

Aussi visibles sur la photo, à gauche, L'ŒUVRE DE PIERRE LEBLANC et, à droite, les DESSINS DE PAUL CARON et D'ADRIEN HÉBERT.

02



## FRICIONS ET GLISSEMENTS

En novembre 2011, au moment où nous planifions la prochaine exposition temporaire, le Musée de Lachine venait tout juste d'acquérir une suite de petites œuvres de Renée Lavallante. Un immense dessin de cette artiste (fig. 2) faisait déjà partie de la collection et, pour l'avoir longuement regardé lors de sa mise en exposition au Musée, en 1998, je conservais le souvenir de sa force et du foisonnement des lignes à la surface du papier. Tant pour le regardeur que pour cette artiste, les grands dessins sont un corps à corps. On s'approche, l'une (l'artiste) pour marquer et voir l'évolution du travail, l'autre pour voir le tracé et comprendre le processus. La pratique artistique de Lavallante est, depuis près de trente ans, exclusivement dédiée au dessin. Un médium avec lequel elle investigate le processus créateur. Pour cette artiste, le dessin est le moyen de créer des œuvres achevées tout en étant un champ exploratoire. Des études, des croquis précèdent et accompagnent la réalisation de ses œuvres.

Parce que les moyens sont simples, voire rudimentaires, parce que le fait de faire un trait du bout du doigt sur une vitre embuée ou à la surface du sable est accessible à tous et que nous griffonnons encore à l'occasion sur du papier, le dessin possède quelque chose d'universel, d'élémentaire. Il fait partie de notre expérience artistique, aussi limitée soit-elle. Après les gribouillis, les dessins par lesquels nous sommes encouragés à exprimer notre vision du monde dans nos premières années scolaires vont peu à peu disparaître de nos vies, mis à part un schéma ou un parcours que nous aurons rapidement crayonnés pour appuyer une explication. Pour le plus grand nombre, le dessin va se cantonner dans une fonction utilitaire sporadique, rarement expressive et surtout sans prétention artistique. Pour les artistes, il deviendra un outil, un objet de recherche et d'expression.

## REGARDER

La collection du Musée de Lachine compte plus de 600 dessins, tous genres confondus. En travaillant à la conservation de la collection, j'ai eu le privilège de voir et de revoir ces œuvres dans un rapport de proximité. J'ai souhaité saisir l'occasion de partager certains de mes coups de cœur dans un contexte qui favoriserait une lecture plus personnelle, tentant de réduire la distance entre le commissaire et le visiteur. De faire voir qu'en dépit des moyens modestes qu'il nécessite, le dessin a un grand pouvoir d'expression. Je désirais ramener sous le regard ce geste fondamental et familier. Estomper l'effet spectaculaire du musée en sélectionnant des œuvres qui rappelleraient que le dessin est l'outil de base des artistes et montreraient le travail de recherche auquel il participe dans le repli de l'atelier.

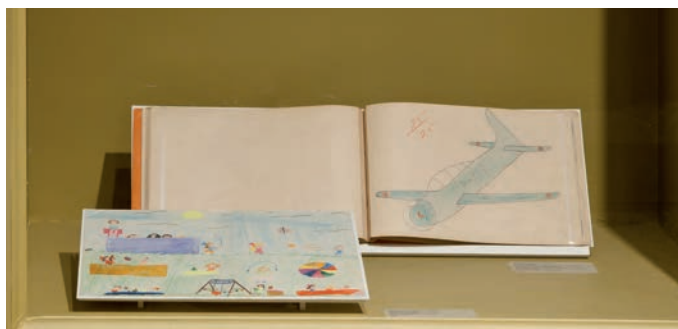
Les dessins que j'ai choisis à titre de commissaire s'inscrivent dans un registre varié et, dès l'abord, j'ai voulu jouer des contrastes. La première salle d'exposition s'ouvrait sur un face à face qui confrontait les attentes et voyait un siècle passer. Le dessin daté de 1997 de Renée Lavallante et celui daté de 1887 d'Eugene Haberer en imposent l'un et l'autre par leur format, nous captivent par leur finesse. Leurs médium et support sont semblables, mais, à l'évidence, ils résultent d'intentions différentes. L'un est construit avec liberté et audace, l'autre est élaboré dans un profond souci de réalisme et de précision.

La vue d'ensemble des bâtiments industriels de la compagnie Dominion Wire Manufacturing exécuté par Haberer est un genre de dessin obsolète, supplanté aujourd'hui par l'utilisation de logiciels. Ses effets de perspective sont produits à la main, en intégrant divers procédés graphiques. Avec ses lignes droites tracées à la règle et à l'équerre, son réalisme suranné me touchait. Il me rappelait d'une certaine manière le cahier de dessins de mon père. Comme d'autres enfants du Québec rural des années 1940 ayant fréquenté l'école de rang, son expérience artistique se résumait à une période de dessin les vendredis après-midi. Dans de petits cahiers brochés, sur la page de droite, mon père faisait un dessin où les lignes étaient aussi effectuées en utilisant une règle. D'abord tracé au crayon de plomb, le motif était ensuite rehaussé avec les deux crayons de couleur qu'il devait avoir en classe : le bleu et le rouge.

Dans les années 1960, dans l'école de banlieue que je fréquentais, la période consacrée au dessin était toujours la même, le vendredi. Des feuilles plus grandes, des *feuilles libres*, avaient cependant remplacé l'étroit format paysage des petits cahiers brochés, et j'avais, moi, la chance de pouvoir choisir parmi les multiples couleurs de mes *crayons de bois*.

C'est habitée par ces réminiscences que j'ai conçu l'exposition *Frictions et glissements*. J'ai réfléchi au dessin, à sa nature, aux gestes qui le font apparaître : frottement, friction du bâton de fusain sur le papier – et à ce qui résulte de ces gestes ; des lignes, des traces, mais aussi des sons.

J'ai revisité la collection du Musée et fait une sélection en suivant une ligne pas très droite, qui oscille entre les formes, les sujets et les époques. Un parcours qui procède par glissements, d'une œuvre à une autre, dans un désordre d'échelles, passant de petites choses intimes, esquissées dans un carnet qui tient dans la main, à un dessin exécuté à grands gestes sur les murs. Friction sur l'écran du monde.





## AMPLEUR

Les œuvres choisies montrent diverses approches du dessin tel que pratiqué tout au long du 20<sup>e</sup> siècle par une trentaine d'artistes du Québec. Ce sont des paysages, des vues de Montréal et de différentes régions du Québec, y compris le Grand Nord, et aussi des portraits, des univers fictifs et des abstractions. Des croquis et esquisses côtoient des dessins achevés, des œuvres abouties. Le plan de la Dominion Wire Manufacturing à Lachine, signé Eugene Haberer, le dessin le plus ancien de l'exposition, témoigne de profondes transformations survenues dans cette pratique depuis l'avènement de la photographie. Il est intéressant de le présenter et de s'y reporter, car plusieurs artistes ont exercé leur art, tant du côté des beaux-arts que des arts graphiques au début du siècle, avant que les montages photographiques ne supplantent leur travail d'illustration dans les journaux et revues imprimés.

À ces applications commerciales du dessin s'ajoutaient autrefois d'autres types de travail graphique qui répondaient à des exigences particulières de représentation<sup>1</sup>. Ce dessin d'Eugene Haberer montrant un complexe industriel vu d'une perspective aérienne en est un autre exemple. Il s'agit d'un travail de commande, dont l'objectif est de présenter un relevé documentaire des installations de l'entreprise<sup>2</sup> (bâtiments, organisation et localisation géographique). Le cartouche au bas, à gauche, avec son travail typographique complète cette approche du dessin, normé pour répondre à des fonctions précises. Du côté des beaux-arts, les artistes dessinent pour exprimer leur vision du monde et ils explorent tout le potentiel de cette discipline, créant des œuvres qui débordent les définitions convenues du dessin.

De fait, un siècle plus tard, tout oppose ce dessin à celui de Renée Lavaillante, une artiste engagée dans une recherche strictement esthétique et conceptuelle. Lavaillante crée ses dessins à l'intérieur de paramètres précis, mais qu'elle détermine elle-même : utilisation exclusive du noir et blanc, composition construite suivant différents protocoles<sup>3</sup> par lesquels elle cherche précisément à faire échec à la représentation et à l'attendu. Ce grand dessin a été réalisé en 1997 et fait partie d'une série de trois<sup>4</sup> dans lesquels l'artiste a fouillé la question de l'aveuglement. Une large bande blanche traverse le centre du dessin et vient interrompre la continuité de la composition. Rupture du motif, horizon aveugle, silence visuel où peut advenir un autre emboîtement des formes. En s'approchant, on constate que le réseau de lignes n'est pas brisé mais plutôt estompé. Lumière qui dissout le motif ? Éblouissement ? Le travail de Lavaillante déjoue nos réflexes, les habitudes du regard. Son œuvre intitulée *Tout, cependant, intéresse ses yeux* montre l'espace nouveau que les artistes ont octroyé au dessin ces cinquante dernières années.

<sup>1</sup> Mentionnons aussi, entre autres, les planches botaniques.

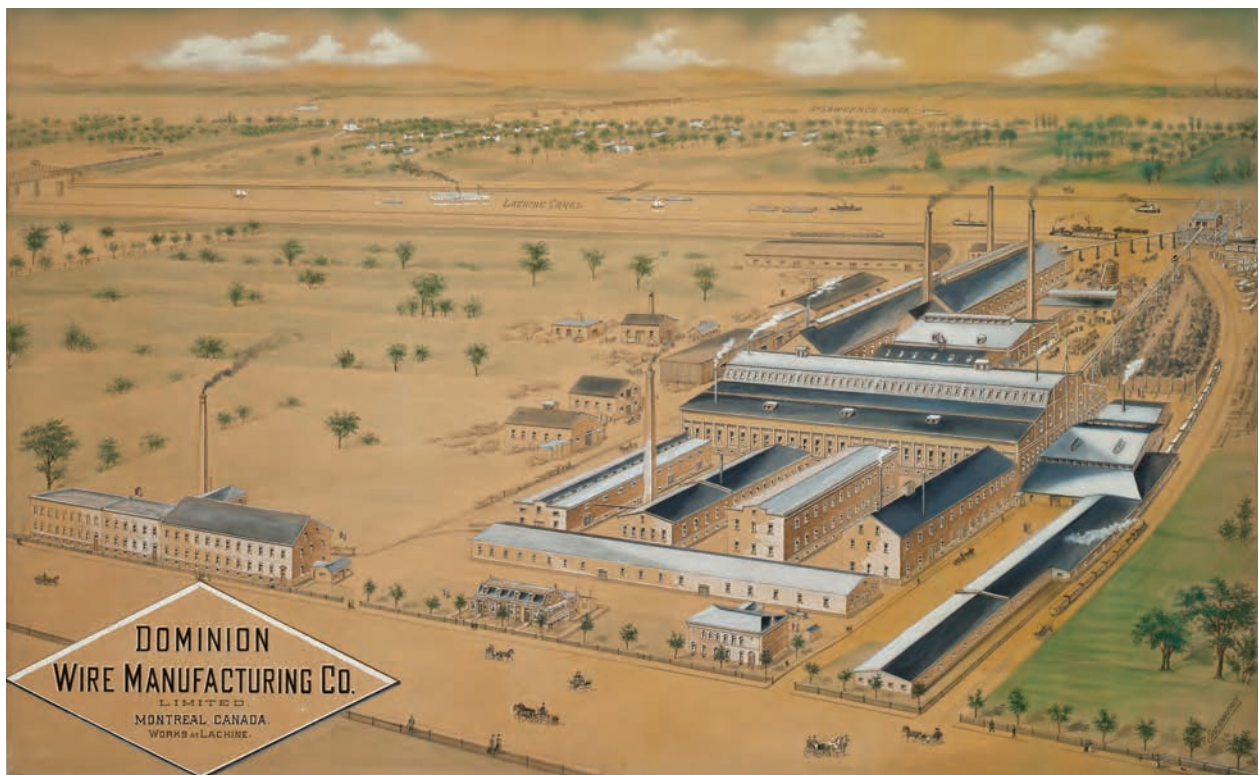
<sup>2</sup> Un autre dessin du même type, signé Eugene Haberer, représentant la *Cité de Maisonneuve*, pouvait être vu en 2012 sur le palier de l'étage de la bibliothèque Maisonneuve à Montréal.

<sup>3</sup> Voir à ce sujet le chapitre consacré au travail de Renée Lavaillante dans *Les matins infidèles. L'art du protocole*, commissariat de Bernard Lamarche, catalogue de l'exposition présentée au Musée national des beaux-arts du Québec, de novembre 2013 à mai 2014. Voir également le site Web de l'artiste, 2014 : <http://www.reneelavaillante.net>.

<sup>4</sup> Sur cet ensemble de dessins, voir : Chalifoux, Dominique, *Renée Lavaillante*, Lachine, Musée de la ville de Lachine; Laval, Les 400 coups, 1998. Catalogue réalisé à l'occasion de l'exposition *Dessins* de Renée Lavaillante tenue au Musée de Lachine à l'automne 1998.

À l'entrée de la salle d'exposition, l'œuvre de Henry Saxe, que le visiteur découvrait en tout début de parcours, est un autre exemple de cette ouverture. Saxe a choisi d'utiliser un support non conventionnel. Bien qu'il ait réalisé de nombreux dessins sur papier, *Lux 3* a été exécuté avec des outils électriques sur panneaux d'aluminium. Ce matériau rapproche *Lux 3* des propositions sculpturales ou installatives qui prédominent dans le travail de Henry Saxe et lui donne des qualités de tenue et de solidité nettement différentes de celles du papier. Pourtant, le traitement infligé au support pour tracer les lignes et marquer la surface fragilise certaines zones du dessin, au point de provoquer la perte de matière. La ligne évidée, emplie d'ombre, est aussi plus visible que le tracé gravé à la surface sur lequel la lumière est réfléchi. Le dessin se dérobe et, pour déjouer cet effet et voir la richesse des détails, le regardeur doit se déplacer et multiplier les angles d'observation.

Encore récemment, le dessin avait tendance à être considéré comme un art mineur en raison du fait qu'il correspond souvent à une étape transitoire et qu'il est exécuté en vue de créer une œuvre plus complexe, un tableau, une installation. Les dessins de Saxe et de Lavallante démontrent bien que les artistes nous obligent à revoir définitivement cette position. Plusieurs dessins d'artistes sont des œuvres en soi, abouties et percutantes, dont l'achèvement participe pleinement à la vitalité de l'art actuel.



Vue partielle de l'exposition, (salle du rez-de-chaussée),

**DESSIN DE RENÉE LAVAILLANTE,**

*Tout, cependant, intéresse ses yeux n° 1, 1997.*

Aussi visibles sur la photo, à droite, les dessins de  
PAUL CARON et D'ADRIEN HÉBERT et de HENRY SAXE.

© Henry Saxe/SODRAC (2014)

05

Vue partielle de l'exposition, (salle du rez-de-chaussée)

À gauche : **DESSIN DE GUIDO MOLINARI, Non titré, 1990.**

© Succession Guido Molinari/SODRAC (2014)

Au centre : **DESSINS (2) DE DAVID RABINOWITCH,  
*Construction of Vision (Ottonian), 1983.***

À droite : **DESSIN DE HENRY SAXE, Non titré, 1985.**

© David Rabinowitch/SODRAC (2014)

© Henry Saxe/SODRAC (2014)

06



## STATUT CHANGEANT

Lorsqu'on jette des idées rapidement sur le papier, on ne se soucie pas de la durabilité du support. Les études réalisées par Georges Delfosse, Adrien Hébert et Paul Caron (fig. 8 et 9) démontrent qu'il s'agit d'étapes dans la recherche d'une composition. Les artistes utilisent ici des papiers de moindre qualité pour examiner sans contrainte le point de vue susceptible de mettre en valeur l'architecture d'un bâtiment, ou pour observer plus attentivement un détail de sa structure. Leur dessin montre l'élément sur lequel l'œil et l'esprit s'attardent. Lorsque la main s'arrête, lorsque l'œil est satisfait, le croquis acquiert parfois un intérêt particulier, indépendant du projet initial. Parmi les nombreuses esquisses, ce mince feuillet sera alors retenu, conservé, éventuellement collectionné.

Parfois, pour ces études, les artistes vont préférer aux feuilles disparates l'utilisation de cahiers à dessin où ils consignent l'ensemble de leurs croquis pour un projet à réaliser. Les artistes explorent ainsi les possibles, en aparté de l'œuvre à compléter, en ayant le souci de rassembler le tout, archivant ainsi le processus, le développement de l'idée.

Le dessin de Pierre LeBlanc (fig. 7), intitulé *Transfert Positif/Négatif (vue du point « C », en contre-plongée)*, a été, quant à lui, partie prenante d'un projet d'installation dont il est même un des éléments persistants. L'œuvre exposée dans une galerie<sup>5</sup>, en 1981, comportait un objet sculptural, un assemblage, des dessins sur panneau et une série de huit dessins sur papier dont celui-ci faisait partie. L'objet sculptural, l'assemblage et les panneaux occupaient tout l'espace de la galerie, alors que sur les murs autour étaient accrochés les huit œuvres sur papier. À la manière d'un document de travail, chaque dessin montrait côte à côte deux détails des articulations, des mécanismes de bascule et d'équilibrage des poids mis en place dans l'installation. Les œuvres sur papier ramenaient ainsi l'attention du regardeur sur les systèmes d'attaches, les supports et les modes de suspension des composantes. La précision du dessin, la qualité et le format de papier choisis par l'artiste pour exécuter la série ne laissent aucun doute sur la volonté de Pierre LeBlanc d'assurer la pérennité de ces dessins, d'affirmer leur importance. Maintenant que tous les autres éléments de l'œuvre n'existent plus, ces dessins ont acquis une valeur supplémentaire, un intérêt documentaire.

Le statut du dessin, étude ou œuvre à part entière, n'est pas toujours prédéterminé.

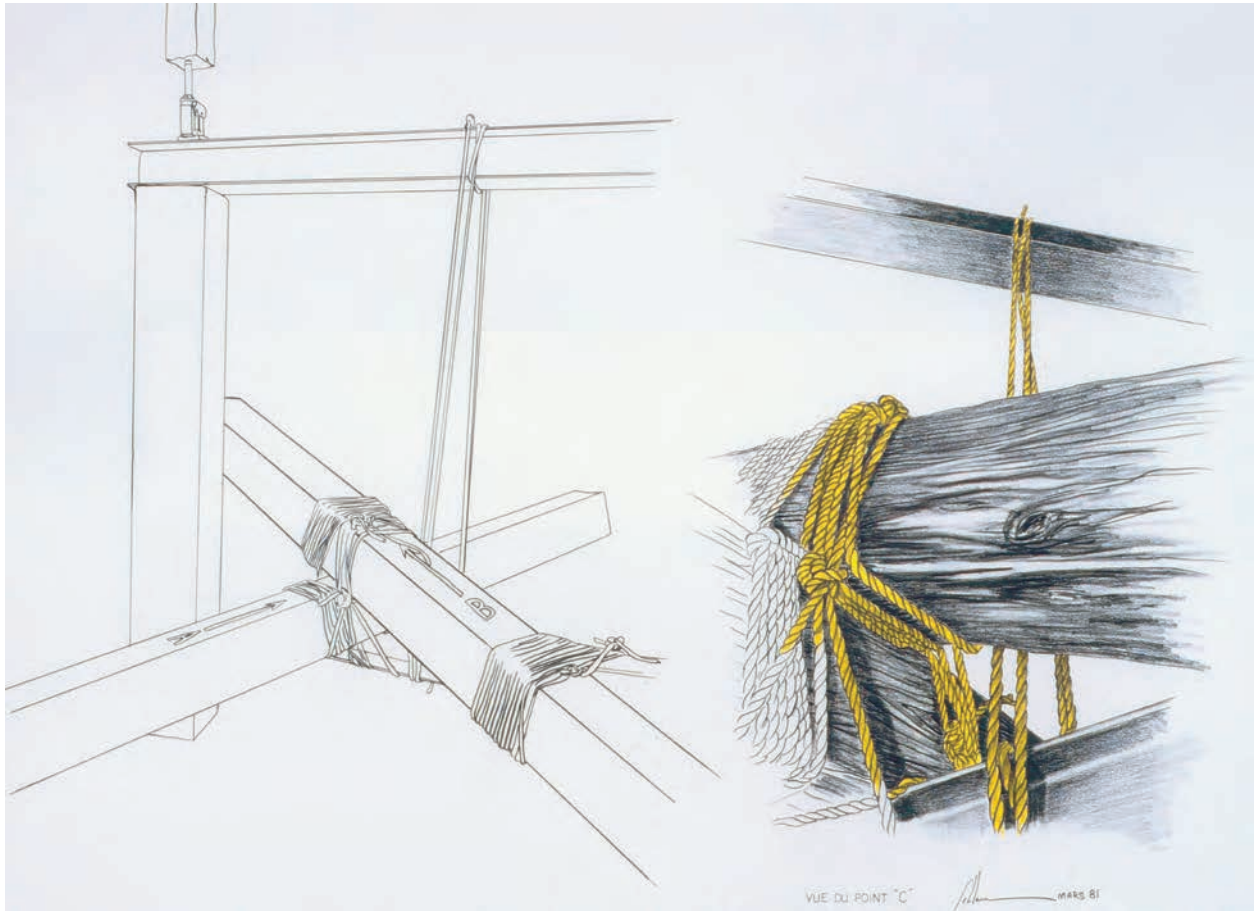
<sup>5</sup> L'installation *Transfert positif-négatif* a été présentée à la galerie Motivation V, à Montréal.

## JEUX

Si la discipline évolue, le trait demeure ce qui définit le dessin. Les lignes juxtaposées, enchevêtrées de manière plus ou moins dense instituent des rythmes, des trajectoires sur le papier. Fines ou grasses et foncées, éparses ou ordonnées, elles donnent une cadence et sont l'indice des différents temps de la pensée qui élabore un projet. Dans l'exposition, la présentation côte à côte des œuvres de Guido Molinari et de David Rabinowitch (fig. 6) résumait l'étendue des qualités expressives de la ligne et du geste.

Tout près, une œuvre sur papier de Henry Saxe (1985) (fig. 13) et le dessin sur métal *Lux 3* (1993) (fig. 12) permettaient de comparer la manière dont des jeux de ligne apparentés peuvent être développés en de riches variations, auxquelles la spontanéité de l'exécution insuffle du dynamisme. Sur papier, Saxe utilise des bâtons noirs et quelques crayons de couleur. Dans le dessin sur aluminium, il n'y a aucun contraste chromatique, mais une opposition entre le mat et le brillant, résultant de la qualité de l'attaque de la surface métallique. En la dépolissant, en la gravant, en la perçant, Saxe crée une œuvre qui joue du vide. Le trait est par moment dématérialisé, il est une longue trouée étroite. Avec des gestes amples, l'artiste trace des lignes plus ou moins dépolies, continues ou hachurées. Ici, ce n'est pas un ajout de pigment qui marque le support et laisse une trace, mais un outil qui altère la matière dont il est fait. Rarement dans un dessin le support n'est à ce point mis à profit.

Dans un projet plus modeste, Albert St-Hilaire, un artiste populaire qui a vécu au début du siècle dernier, avait maximisé le potentiel du support de bois, sur lequel il dessinait avec une pointe chauffée. En marquant la surface de traits creux et plus ou moins sombres (procédé de pyrogravure), il faisait participer la couleur et le grain du bois à l'effet d'ensemble (fig. 19). En regardant le pastel de Jean-Paul Jérôme (fig. 33), nous serions tentés de croire que ce dernier a agi à l'inverse en réduisant le rôle du support jusqu'à le faire complètement disparaître sous la couche de pigments secs. Pourtant, malgré les apparences, le papier n'est pas complètement masqué et sa couleur bleue ajoute un effet de profondeur à l'image.



DESSIN D'ADRIEN HÉBERT  
 Non titré (*Maison*), 1911, et  
 DESSIN ATTRIBUÉ À GEORGES DELFOSSE,  
*Collège de Montréal*, 1917.

08

DESSIN DE PAUL CARON,  
*Étude de toit*, 1930, et  
 DESSIN D'ADRIEN HÉBERT,  
*Maison (Intérieur d'un grenier)*, 1911.

09



DeSSIN d'ADRIEN HÉBERT  
 Non titré (*Maison*), 1911  
 Dessin graphique sur papier  
 25,4 x 20,3 cm  
 Don de madame Jacqueline Bégin  
 M1 1006.1.1.1

DeSSIN attribué à GEORGES DELFOSSE  
*Collège de Montréal*, 1917  
 Dessin graphique sur papier  
 21 x 26,7 cm  
 Don de madame Rosemary Brédas  
 M1 1006.1.2



DeSSIN DE PAUL CARON  
*Étude de toit*, 1930  
 Dessin graphique sur papier  
 25,4 x 17,8 cm  
 Don de madame Jacqueline Bégin  
 M1 1006.1.2.1

DeSSIN d'ADRIEN HÉBERT  
*Maison (Intérieur d'un grenier)*, 1911  
 Dessin graphique sur papier à tempère beige  
 20,3 x 17,8 cm  
 Don de madame Rosemary Brédas  
 M1 1006.1.2.2





Vue partielle de l'exposition,  
(salle du rez-de-chaussée)

**DESSIN DE HENRY SAXE, *Lux 3*, 1993.**

© Henry Saxe/SODRAC (2014)

À l'arrière-plan, **DESSIN DE RENÉE LAVAILLANTE,**

À droite, **DESSINS DE GUIDO MOLINARI**

© Succession Guido Molinari/SODRAC (2014)

et de **DAVID RABINOWITCH (2)**

© David Rabinowitch/SODRAC (2014)

12





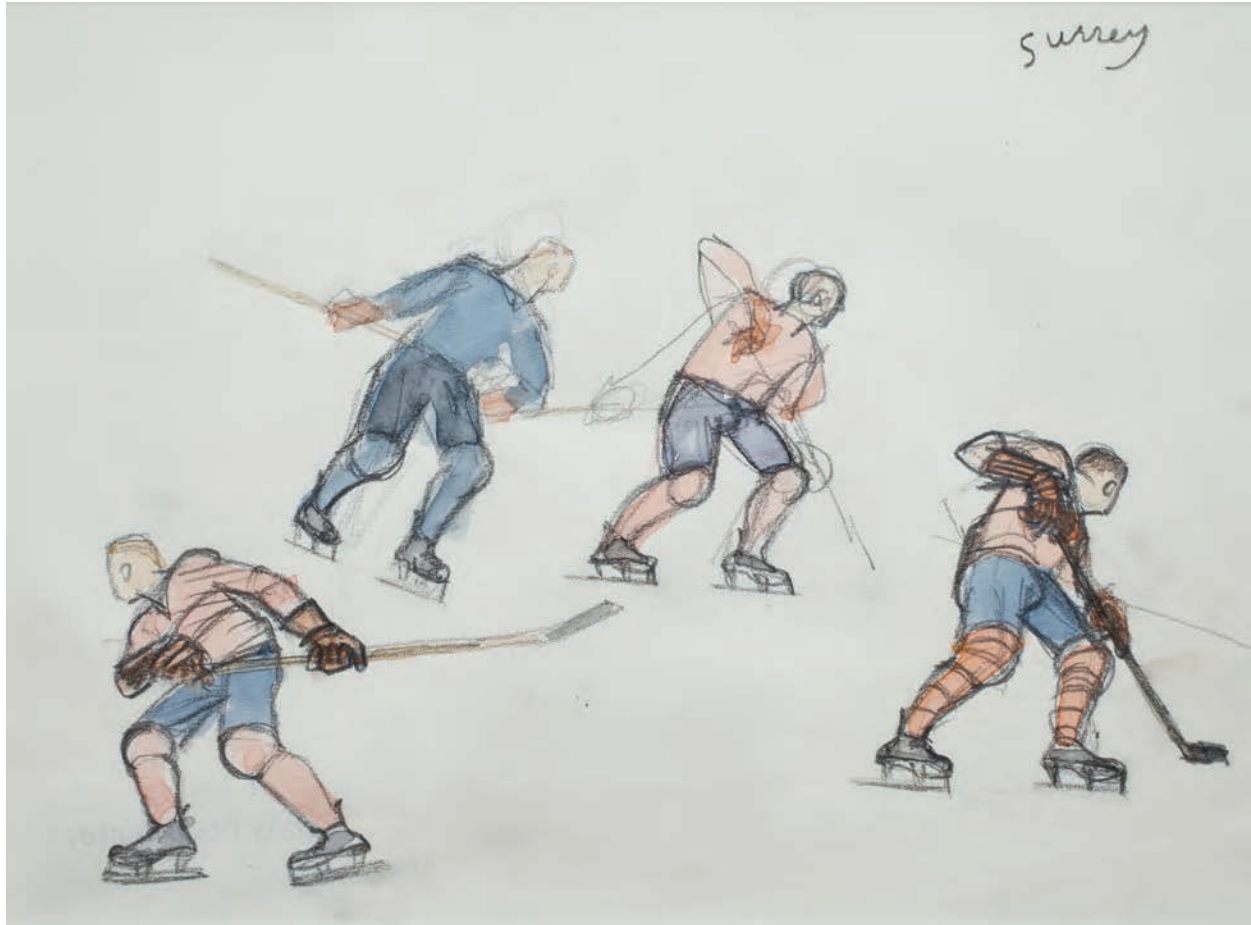
## LIBERTÉ

L'économie des moyens requis pour dessiner permet beaucoup de mobilité et donne une grande latitude<sup>6</sup> à l'artiste. Celui-ci pourra spontanément saisir une action, une scène anodine du quotidien, comme la tisserande au travail d'Edmond Massicotte (fig. 24), ou suivre de près une idée et la développer. Il notera aisément une suite d'observations autour d'un sujet, comme on le voit dans le dessin de Philip Surrey montrant des *Joueurs de hockey* (fig. 14). Esquissées d'un trait léger, positionnées de manière aléatoire, les figures dispersées sur la surface du papier ont été ensuite colorées. Les deux figures du centre demeurent en partie imprécises alors que celles au bas du dessin sont redéfinies par un trait appuyé. S'agit-il de quatre ou de deux joueurs, dont l'artiste donnerait à voir l'enchaînement des actions? Toute l'attention est portée sur le mouvement des corps, la torsion des membres, sans le moindre indice concernant l'espace où ils évoluent. Le croquis n'a pas à créer un espace cohérent.

Croquis, esquisse et étude sont personnels, privés plutôt que publics et d'une certaine manière confidentiels. Ils sont une étape de travail qui n'est pas destinée à être présentée. Ils n'ont donc pas nécessairement de sens d'accrochage, la feuille peut être retournée, dans un sens ou un autre, afin de pouvoir utiliser toutes les zones disponibles de sa surface. Les figures peuvent y être juxtaposées en une suite de croquis indépendants même si elles appartiennent à un même sujet.

Les dessins (fig. 15 et 16) que René Richard exécute au recto et au verso d'une même feuille de papier démontrent un désir de maximiser l'emploi du support. D'un côté, l'artiste réalise un autoportrait utilisant le format vertical (hauteur) de la feuille. Au verso, en positionnant cette feuille dans le sens de la largeur, il trace huit hommes soulevant leur canot pour effectuer un portage. Richard esquisse rapidement les figures en négligeant de les arrimer à une ligne d'horizon commune. L'artiste peut disposer de l'espace du papier en toute liberté, utiliser différentes échelles, tronquer, superposer au besoin les motifs. Le croquis est un exercice de mise en forme, de mise en alerte du sens de l'observation.

<sup>6</sup> La simplicité des moyens autorise l'artiste à tenter des approches différentes, à prendre des risques, à tester l'intérêt d'un point de vue, d'un sujet, sans se préoccuper du résultat final et de l'accueil qui lui sera réservé. Ainsi, l'artiste Annie Pootoogook a réalisé de nombreux dessins relatant des moments de la vie quotidienne des Inuits contemporains, la sienne et celles de ses proches, en marge de la production de gravures axées sur des sujets traditionnels (légendes, mode de subsistance) qui ont fait la réputation de l'Atelier de Cape Dorset, son village natal. Ses œuvres, qui témoignent d'une vision personnelle, ont été finalement remarquées pour leur originalité et se sont imposées sur le marché et dans le milieu de l'art actuel. Voir au sujet de ces dessins : Campbell, Nancy, *Annie Pootoogook*, Toronto, The Power Plant, 2006. Catalogue réalisé à l'occasion de l'exposition *Annie Pootoogook* tenue à la Power Plant du 24 juin au 2 septembre 2006.







## RÉVÉLER

Le portrait est un tout autre type de dessin qui engage l'artiste dans une durée différente. Le sujet se sera arrêté pour poser et il faudra un temps plus long pour que celui-ci s'abandonne et révèle une part de son caractère. Le violoneux en repos tenant son instrument (fig. 20), et l'agriculteur debout, appuyé sur son râteau (fig. 23) dévoilent un peu de leur nature. L'homme bien cravaté (fig. 17) et le jeune garçon qui souffre du mal de dents (fig. 18) sont absorbés l'un et l'autre dans leurs pensées. Le dessin est précis, le trait sûr. Il ne s'agit pas de rendre hommage à des personnages illustres, mais à des gens ordinaires, de témoigner d'une expression fugace, de moments simples.

Occasion inopinée à saisir et manque de matériaux à portée de main ? Le portrait (fig. 17) que fait Frederick William Hutchison surprend un peu, car il est exécuté au dos d'un album, utilisant la reliure cartonnée aux coins renforcés. L'autoportrait de René Richard (fig. 16) est aussi intrigant, car il est fait au dos d'un autre dessin. Oui, il s'agit d'épargner et de récupérer les matériaux, mais quel est le dessin qui a précédé l'autre ? La perplexité s'installe en regardant le traitement du visage; on remarque alors qu'il est obscurci. Les traits sont dissimulés sous une ombre, un frottis qui révèle la texture grossière de l'épais papier utilisé comme support. L'intention est-elle de montrer ou de masquer ? Le portrait a-t-il été assumé à un certain moment, puisqu'il est signé et daté ?



## TRANSPOSER

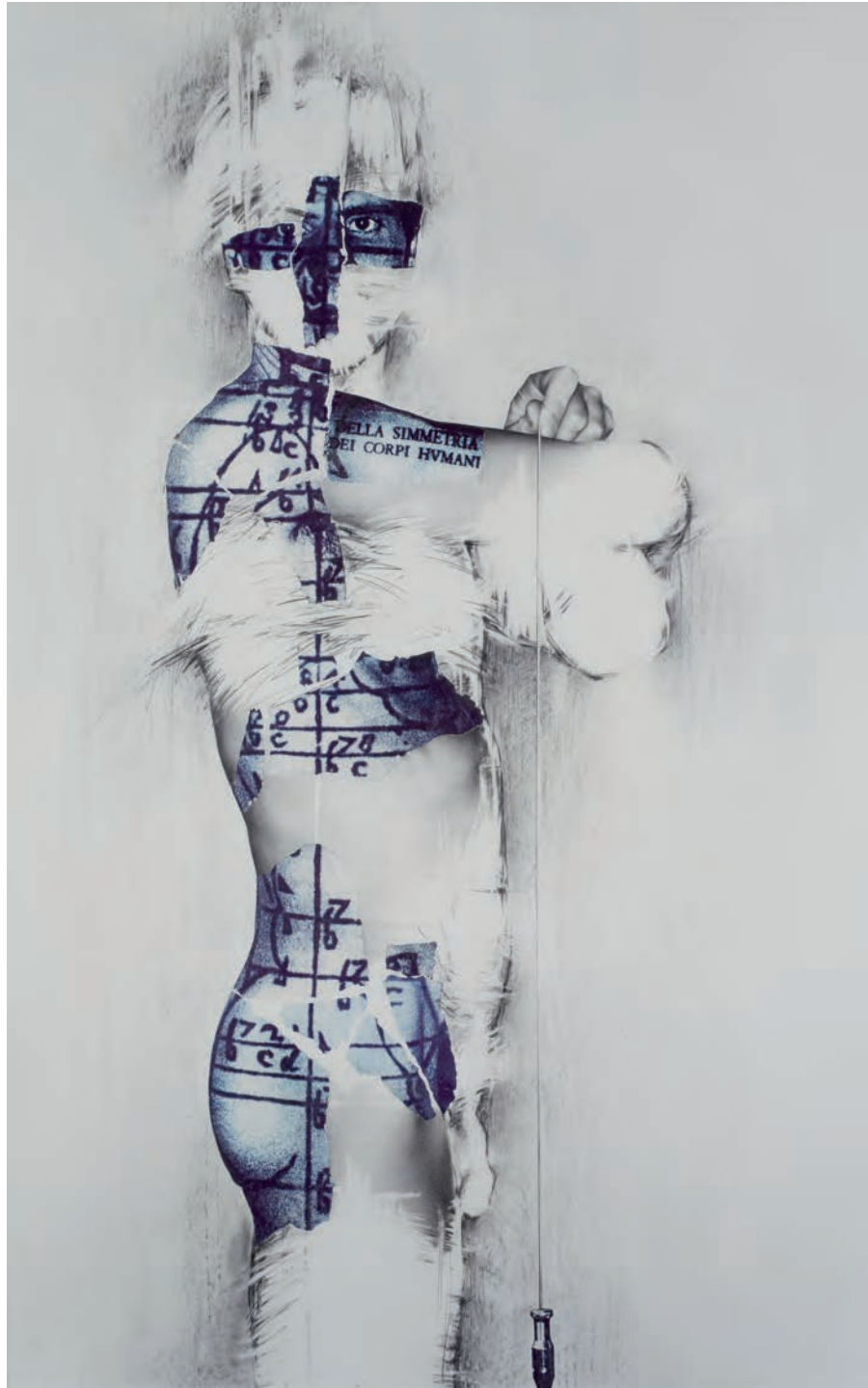
Au Québec, à partir du milieu du 20<sup>e</sup> siècle, le visage et le corps sont le sujet d'une recherche qui s'éloigne rapidement de la représentation du réel pour s'interroger sur les modalités de cette représentation. Le dessin de Philippe Boissonnet (fig. 21) présenté dans l'exposition fait état de cette recherche. Réalisé au début de la carrière de l'artiste, il résulte de diverses manipulations ayant mené à l'imbrication de segments de photocopies dans un dessin à la mine de plomb. La composition et le traitement graphique de l'ensemble donnent une image du corps passablement différente de celle des hommes dessinés par Edmond Massicotte, soixante, voire quatre-vingts ans plus tôt (fig. 22 et 23).

Dans l'œuvre de Boissonnet, l'homme est debout, nu, tenant un fil à plomb à la main. Cette ligne droite, verticale, est redoublée par une autre, parallèle, qui traverse le corps de haut en bas. Un axe qui est lui-même coupé de lignes transversales reliées aux proportions. Cette notation n'est pas sans rappeler la mise au carreau appliquée aux figures des œuvres adjacentes dans l'exposition. La grille visible dans les œuvres de Massicotte (fig. 22 et 24) permettait de transposer le dessin à une échelle plus grande et de conserver les proportions du sujet. On peut douter que tout soit « transférable » dans une œuvre achevée. Dans le processus, l'artiste fait des choix qui rompent avec le caractère original du dessin ou du croquis. Si les hésitations sont masquées, si le trait est reproduit plutôt que tracé spontanément, l'œuvre perdra une partie de son caractère sensible, de son acuité, à moins que l'artiste donne une place prépondérante à l'expérimentation et que celle-ci fasse partie du processus de travail jusqu'à la fin du projet.

Le dessin de George Campbell Tinning (fig. 25) révèle d'autres enjeux liés au travail de transposition. L'artiste a reçu une commande pour réaliser une murale destinée à orner le hall d'entrée d'une entreprise établie dans le parc industriel de Lachine. Pour réaliser le travail de conception de cette murale, Tinning a pris, à l'intérieur de l'usine, plusieurs photographies montrant des étapes de production, et il a également beaucoup dessiné. Parmi les nombreuses esquisses qu'il a réalisées aux fins de ce projet, celle-ci, rehaussée de couleur et montée sommairement sous un passe-partout par l'artiste, indique que le projet se resserre. Ce dessin de Tinning montre une proposition arrêtée. Le recadrage obtenu en utilisant le passe-partout isole une section de l'étude, cerne le sujet, masque des détails que Tinning décide d'écarter. Lors de la mise en exposition, nous avons souhaité révéler ce processus en utilisant un type d'encadrement qui permettrait au papier caché sous le passe-partout d'être déplié pour laisser voir les figures non retenues dans la composition finale qui pourrait être montrée au client.

<sup>7</sup> Le fait de signer le dessin ne peut pas toujours être considéré comme une reconnaissance de son achèvement et de la constitution de son statut car il peut parfois être un simple moyen d'identification.





DESSIN D'EDMOND MASSICOTTE,  
 Mise au carreau, *Jules St-Amand* (ou  
 St-Arnaud?), 18 juillet 1900.

22

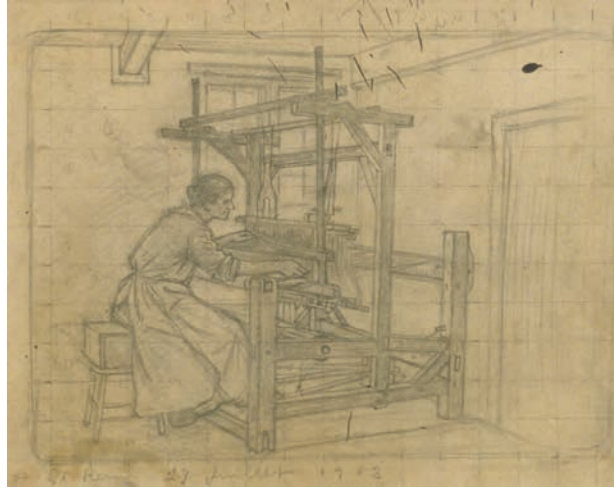
DESSIN D'EDMOND MASSICOTTE,  
*Il jongle à sa moisson*, 1922.

23



DESSIN D'EDMOND MASSICOTTE,  
 Mise au carreau, *St-Rémi*, 27 juillet 1903 (*La tisserande*),  
 1903.

24





Vue partielle de l'exposition,  
(2<sup>e</sup> section de la salle à l'étage)

DESSIN DE HENRY SAXE, Non titré, 1978-1988,  
© Henry Saxe/SODRAC (2014)  
DESSIN DE MILJENKO HORVAT, *Noren MH-1*, 1979,  
SCULPTURE DE CATHERINE WIDGERY, *Wind boat*, 1989.  
Aussi visibles sur la photo, de gauche à droite sur les murs,  
LES ŒUVRES DE A. HÉBERT, J.-P. JÉRÔME,  
G. E. SHERWOOD, P. LEBLANC (2), A. HÉBERT (2),  
G. C. TINNING, E. MASSICOTTE, A. S. SCOTT  
et R. RICHARD.

26

30



## PROJETER

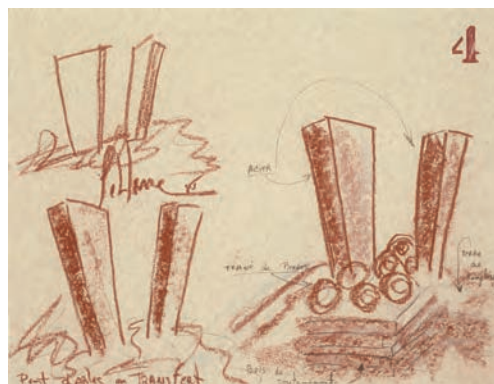
En cherchant à cerner l'essentiel de la réalité extérieure, l'artiste use de procédés illusionnistes et expressifs. Il établit alors les grandes lignes d'une composition, déploie en quelques traits des structures : pont, cheminées, silos et installations portuaires (fig. 27, 30 et 31), positionne des volumes dans l'espace, dresse des lignes d'acier vers le ciel (fig. 26, 28 et 29). Mais le dessin a tout autant la capacité de traduire une atmosphère – comme celle d'une usine de matériel ferroviaire (fig. 32) –, de suggérer la densité de la matière (fig. 33), que de révéler un espace intérieur ou imaginaire (fig. 35), voire de créer une réalité inédite.

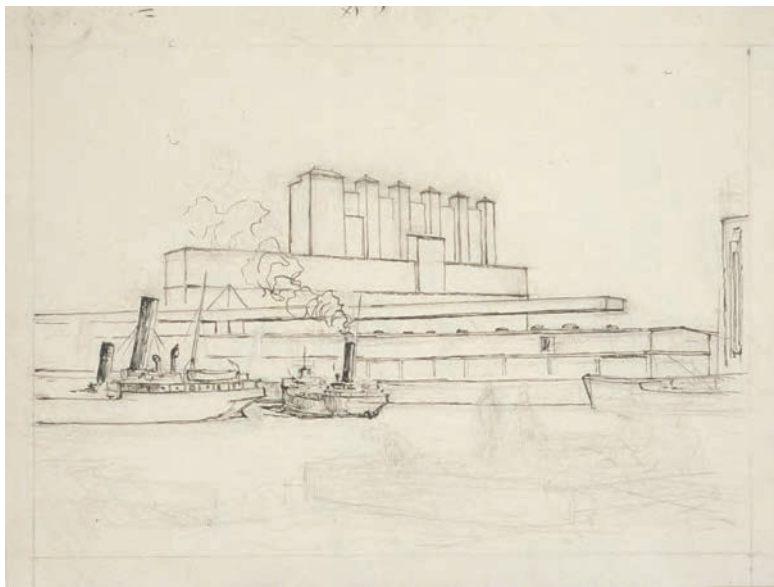
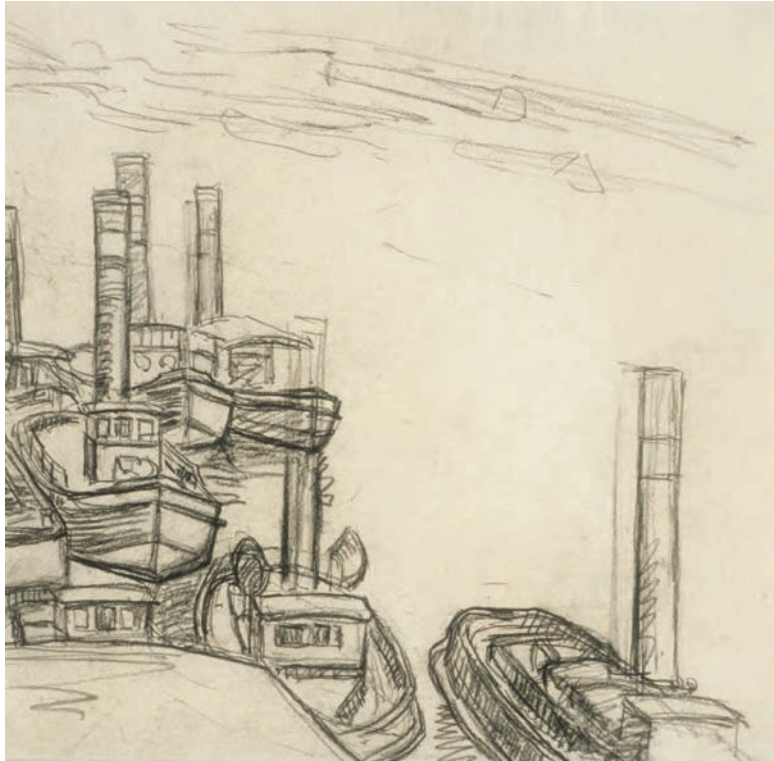
Dans cette perspective de création, des sculpteurs tels Pierre LeBlanc et Catherine Widgery explorent et développent une idée à partir de maquettes bi ou tridimensionnelles. Plusieurs, comme Dominique Valade et Graham Cantieni, conçoivent dans des cahiers (fig. 34) leurs dessins, notes, collages et schémas, et y insèrent également des calculs, des mesures, des échantillons et des cartes. Ces carnets sont de véritables petits coffres aux trésors où les crayons de couleur laissent aussi des traces. Dans cet apparent fouillis, on voit poindre les concepts, les projets à concrétiser. Les cahiers sont alors le repaire de l'utopie et du rêve.

Le dessin permet de fouiller profondément ce registre. S'il n'est pas relié à un projet sculptural, mais s'avère un projet en soi, le dessin permet d'explorer très librement un sujet, sans aucune des limites qu'impose la matérialisation dans l'environnement physique. Dans le lieu fictif que le dessin de Carmen Coulombe (fig. 35) nous donne à voir, les éléments sont superposés de manière étrange et concentrés à l'intérieur d'un cercle, dans la partie inférieure de la feuille de papier. Cette configuration de l'œuvre s'arrime au titre *Le cercle vicieux* en plus de suggérer l'observation à distance de la scène, vue à travers une lunette d'approche ou un trou de serrure. Alors que l'univers fictionnel de Coulombe est confiné au bas de la page, celui de David Moore envahit l'espace concret. Rejetant dans cette œuvre le support conventionnel du dessin, l'artiste dessine directement sur les murs de la salle d'exposition.

Ce grand dessin monochrome est l'une des composantes de l'œuvre *Smoke/Plume : sur la perte de la langue anglaise* de David Moore (fig. 36 et 37). Cette installation, acquise par le Musée en 2006, comporte deux autres éléments : de grands bustes de bois qui engagent le dessin dans une troisième dimension, dont ils balisent les limites. Présentée pour la première fois à Montréal en 1988, elle se déployait alors dans un espace plus vaste. L'artiste a accepté d'adapter l'œuvre à l'aire disponible au Musée, plus étroite et contraignante, afin qu'elle puisse être présentée dans l'exposition. Les conditions de recréation du dessin ont été consignées à ce moment, permettant au Musée de documenter cette œuvre en précisant les aspects clés. Dans cette mise en espace, l'application directe du pigment sec par tamponnage et frottement sur le mur lui confère une dimension transgressive.

Le fait d'exécuter le dessin en suivant les différents angles du mur lui donne un volume. Ses effets d'estompe, ses lignes non pas précises mais diffuses, ainsi que ses tracés larges et poudreux, démontrent l'amplitude des gestes qui ont présidé à sa création. L'artiste a marqué le mur de traits superposés donnant forme à un nuage qui, du palier de l'escalier, s'étend dans la salle d'exposition. Entre les deux personnages sans visage, il a tracé d'une écriture cursive des mots qui émergent de la grisaille et voyagent d'une langue à une autre. Sur son support dur, non portable, le dessin est pourtant plus vulnérable, car il est appelé à être détruit à la fin de l'exposition. L'installation de Moore sera présentée de nouveau, mais ce dessin éphémère devra chaque fois être créé, à la main, par un exécutant qui devra suivre les consignes pour que l'œuvre soit achevée, sans jamais être définitive.



















### SPÉCULER, SAISIR

Les œuvres d'Adam Sherriff Scott et de Renée Lavaillante démontrent que le dessin peut être tout autant un lieu d'observation que d'exploration. L'œil prospecte, la main spéculé. Il s'agit davantage d'une quête de justesse que de vérité. Trancher, choisir entre ce détail et tel autre auquel on veut que le regardeur s'attarde.

Dans ses deux croquis juxtaposés (fig. 38), Scott note les éléments changeants d'une scène. D'un trait vif, il superpose ses observations et repositionne les silhouettes en action. On distingue les étapes successives de son dessin, qu'il a d'abord tracé à la mine de plomb, puis retravaillé au stylo bille à l'encre bleue<sup>8</sup>. On remarque un léger décalage entre les points de vue de ces deux croquis, mais surtout une constante : les figures et les objets émergent et sont engloutis sous le fouillis des lignes. Ces vues de *Inuit Encampments* portent les traces laissées par la pensée qui cherche. Les traits sont nerveux, plus ou moins appuyés et organisés pour fixer une image du réel.

Toutes les étapes du travail demeurent ici visibles, comme dans le grand dessin de Lavaillante qui, bien qu'achevé, laisse voir le cheminement qui lui a donné sa forme finale; fulgurances, hésitations, ratés et repentirs. L'œuvre de Miljenko Horvat (fig. 40) est également de cette nature. Ce dernier a créé une image donnant forme à une vision intérieure avec une volonté manifeste de la matérialiser à partir d'un vocabulaire resserré : ligne droite, contenue, fine, estompée, négative (effacée), dense, sombre, prégnante, noire. Dans ce dessin, l'artiste s'exprime d'une main assurée et d'un seul jet, semble-t-il, réalise une œuvre au caractère solide et rigoureusement construite malgré l'impétuosité du geste.

Le dessin est regard qui scrute pour ne retenir que ce qui est jugé essentiel et nous le donner à voir. Ultiment, il est schéma lorsque les archéologues effectuent le relevé du décor d'un artefact. Le dessin est parfois préféré à la photographie pour témoigner du réel en extrayant l'information utile à la compréhension. Un motif inscrit à la surface de l'objet est dessiné avec grande précision, mais en éliminant au passage les détails sous-jacents qui nuisent à sa compréhension – les taches et les décolorations du matériau – et, au besoin, en transposant le motif à une plus grande échelle.

Photographie et dessin d'un  
fourneau de pipe de type micmac.  
Dessin exécuté par Benoît Gauthier,  
Archéotec inc., 2000.



<sup>8</sup> La couleur d'origine a été altérée par la lumière.

Il suffit parfois de quelques lignes pour témoigner d'une maîtrise du langage graphique. Traces pâles sur le papier, l'esquisse des arbres d'Adrien Hébert (fig. 11) nous fait presque entendre le souffle du vent entre les longs troncs fragiles. Six lignes d'encre suffisent à Marcel Barbeau (fig. 42) pour dresser une figure sur le papier, découper cet espace blanc avec la précision d'une lame et y instaurer un mouvement.

L'extrême sobriété des petits croquis les rend souvent émouvants et étonne compte tenu de la puissance d'évocation qu'ils possèdent. Le propos est réduit à quelques lignes et, néanmoins, toute l'idée est là, les lieux reconnaissables, l'impression pleine et sensible, le climat palpable. Ce sont les miniatures montrant les rues du village de Lachine au début du siècle par un dessinateur anonyme (fig. 39), le paysage esquissé par Paul Caron (fig. 10), les arbres qu'Adrien Hébert (fig. 11) fait apparaître sur le fond du papier, sans autre référent. Il y a un dépouillement qui laisse croire au regardeur à une certaine intimité, à une proximité avec l'intention de l'artiste. Nous avons le sentiment de partager un point de vue, sans nous soucier du fait qu'il s'agit néanmoins d'une interprétation de la nature et que la vérité du dessin est aussi fragile que son support.









## MUTATION

Tous les artistes dessinent. Certains d'entre eux font de ce médium l'objet unique de leur recherche, comme Renée Lavaillante, d'autres, telle Betty Goodwin, l'ont privilégié. Il prend actuellement une place plus importante et est reconnu comme une discipline à part entière. Au Québec, plusieurs artistes participent à sa redéfinition. Ed Pien l'a déployé dans l'espace pour inclure le regardeur, Jean-Pierre Gauthier l'a fait mécanique dans des installations cinétiques et sonores, Paryse Martin l'a développé à la surface d'une sphère et lui a donné un volume. La ligne peut être faite de pigment sec, mais aussi d'autres matières, comme le fil de couleur que Nathalie Grimard a fait courir dans ses œuvres. Le dessin emprunte ainsi à d'autres savoir-faire, comme la broderie, pour créer des lignes intermittentes, solides ou vides selon ce qui est visible sur le papier, fils de couleur ou perforations. Parmi les œuvres présentées dans l'exposition, le petit dessin de Lucie Robert (fig. 44), enchâssé dans un livre d'artiste, emprunte à cette mixité des médiums.

D'autres artistes, enfin, dessinent avec la lumière. Dans la dernière salle, le visiteur est amené du côté de la pénombre pour voir les tubes de néon prendre le relais des crayons. Dans l'installation d'André Fournelle (fig. 43), la lueur bleue des tubes luminescents cerne un espace vital. Les lignes délimitent le volume de la cage thoracique, évoquant le souffle. Le bleu pulse au centre de chaque colonne d'acier, au rythme des respirations d'abord calmes, puis de plus en plus oppressées. Cet emploi du néon pour dessiner dans l'espace situe le travail d'André Fournelle dans la foulée de celui d'autres artistes, dont l'Américain Bruce Nauman est une figure emblématique. Tout au long de sa carrière, Fournelle a réalisé diverses sculptures et performances dans lesquelles les lignes lumineuses sont tout autant néon que feu. Les plus spectaculaires de ces dessins éphémères, de ces marquages de lieux, ont sans doute été *Fire in your cities*<sup>9</sup>, réalisée à Montréal en 1982, et *Lumière et silence*<sup>10</sup>, à Paris en 1999.

Ce sont là des œuvres ouvertes qu'il est intéressant d'examiner pour suivre la recherche des artistes et voir jusqu'où pourrait nous mener ce trait, cette ligne, qui constitue la base du dessin. Elle nous entraîne de part en part d'un monde de création, vaste et poreux, qui peut encore inclure des œuvres de *land art* de Bill Vazan, des dessins à grande échelle réalisés entre autres à Saguenay (Québec) et à Barrie (Ontario)<sup>11</sup>, dont on ne peut saisir la totalité que d'un point de vue aérien.

*Tout, cependant, intéresse ses yeux* est le titre de l'œuvre de Renée Lavaillante montrée dans la première salle de l'exposition. Ce titre pourrait aussi être indicatif de la prémisse de l'exposition, puisque la sélection des œuvres a été guidée par un intérêt profond pour le dessin et une volonté de les présenter d'abord pour le plaisir et la contemplation. L'ensemble des œuvres choisies ne constituait pas un éventail exhaustif des états du dessin au 20<sup>e</sup> siècle, mais il en montrait la trajectoire. Il est aujourd'hui une discipline empreinte de dynamisme et d'inventivité. Perçu comme une des formes d'expression simple, souvent humblement retranché derrière les autres, il est maintenant un espace de recherche en effervescence.

<sup>9</sup> Intervention avec des tubes de néon traçant un « X » de 7 x 7 m sur un édifice et un « X » de 40 x 40 m sur le sol.

<sup>10</sup> Intervention réalisée en créant une ligne de feu jumelée à des éléments pyrotechniques qui traversait la Seine sur 55 mètres.

<sup>11</sup> Vazan réalise à partir de 1976, des projets de pierres alignées qu'il appelle *land drawing*. L'œuvre *Outlikan Meskina*, réalisée à Saguenay en 1980, en est un exemple parmi plusieurs autres. Il a aussi créé d'autres types de dessins à grande échelle dont *The Centre of the world (Omphalos—The Navel of the earth)* réalisé en retirant des sections de tourbe sur un terrain gazonné de Sunnidale Park, à Barrie en 2003.



Dessiner est un geste fondamental, il est « au plus près de l'expression primitive de l'idée, comme de l'émotion, qui jaillit de l'artiste », tel que l'écrit Stéphane Aquin<sup>12</sup>. Est-il l'une des premières expériences esthétiques de la plupart d'entre nous ? De très anciens dessins perdurent à travers le temps, abandonnés sur les lieux où ils ont été patiemment exécutés. Ce sont les figures tracées dans les grottes préhistoriques du Vieux Continent, les pétroglyphes inscrits dans les rochers qui affleurent sur le territoire nord-américain. Anonymes ou signés, les dessins sont la trace de notre regard sur le monde. Les dessins d'artistes démontrent que ce regard demeure attentif et que la pensée continue de réinventer l'expérience que nous en faisons.

<sup>12</sup> Communiqué de presse, *Dans ces dessins mes mains rêvent...dessins contemporains de la collection du Musée des beaux-arts de Montréal, Une exposition gratuite à l'occasion du printemps du dessin au MBAM*, 10 avril 2013.



## LISTE DES FIGURES VIGNETTES DES ŒUVRES EXPOSÉES

01

Vue partielle de l'exposition, (1<sup>ère</sup> section de la salle à l'étage). Mur de gauche, (section portraits), **ŒUVRES RÉALISÉES PAR R. RICHARD, F. W. HUTCHISON, A. ST-HILAIRE, UN ARTISTE ANONYME.**

Au fond, **ŒUVRES DE C. COULOMBE, H. HÉBERT, P. SURREY, P. CARON.**

À droite, (section corps), **ŒUVRES DE P. BOISSONNET, E. MASSICOTTE (2), M. BARBEAU.**

Visibles à l'avant-plan, les vignettes réfléchissantes destinées aux enfants et qu'ils devaient éclairer avec la lampe de poche.

02

Vue partielle de l'exposition, (salle du rez-de-chaussée)

**DESSIN DE RENÉE LAVAILLANTE**

*Tout, cependant, intéresse ses yeux n° 1, 1997*

Bâtons d'huile, encres, cire, gouache, acrylique, gesso, graphite, fusain, crayon, craies, pastels secs et fixatif sur papier 1,88 x 3,11 m

Don de l'artiste

RD-2009-093

Ce dessin fait partie d'une série de trois très grands dessins élaborés autour d'une bande aveugle.

Aussi visibles sur la photo, à gauche, l'œuvre de Pierre LeBlanc et, à droite, les dessins de Paul Caron et d'Adrien Hébert.

03

**DESSIN DE HENRY SAXE**

*Lux 3, 1993*

Gravure et laque sur aluminium 2,24 x 2,24 m

Don de MM. Jean-Pierre Gouin et

Denis Leblanc

RD-1998-119-1.2

© Henry Saxe/SODRAC (2014)

04

**DESSIN D'EUGENE HABERER**

Vue des installations de la *Dominion Wire Manufacturing Co. Limited* à Lachine, vers 1887

Encres noire et de couleur, crayon graphite, gouache blanche sur papier vélin 1,22 x 1,98 m

Don d'Arcelor Mittal, Montréal

DAM-2008-002

L'usine de Lachine fut fondée en 1872 par un grossiste montréalais. Elle devint en 1883 la Dominion Wire Manufacturing Company, qui fusionna avec d'autres entreprises pour former Stelco en 1910. On y produisait du fil et du câble d'acier.

05

Vue partielle de l'exposition, (salle du rez-de-chaussée)

**DESSIN DE RENÉE LAVAILLANTE**

*Tout, cependant, intéresse ses yeux n° 1, 1997 (voir 02)*

Aussi visibles sur la photo, à droite, les dessins de Paul Caron et d'Adrien Hébert et, en arrière-plan, un dessin de Henry Saxe. © Henry Saxe/SODRAC (2014)

06

Vue partielle de l'exposition, (salle du rez-de-chaussée)

À gauche : **DESSIN DE GUIDO MOLINARI**

Non titré, 1990

Fusain sur papier

78 x 56,5 cm

Don anonyme

RD-1995-004

© Succession Guido Molinari/SODRAC (2014)

Au centre : **DESSINS (2) DE**

**DAVID RABINOWITCH**

*Construction of Vision (Ottonian)*, 1983

Fusain et cire d'abeille sur papier

75 x 57 cm chacun

Don de MM. James D. Campbell et

Jonathan Campbell

RD-1998-107 et RD-1998-108

© David Rabinowitch/SODRAC (2014)

À droite : **DESSIN DE HENRY SAXE**

Non titré, 1985

Fusain, bâton de graphite, bâtons de couleur et papier imprimé collé sur papier 57,5 x 76,5 cm

Don de M. Gilles Dancosse

RD-1998-155

© Henry Saxe/SODRAC (2014)

07

**DESSIN DE PIERRE LEBLANC**

*Transfert Positif/Négatif (vue du point « C », en contre-plongée)*, 1981

Crayon graphite et crayons de couleur sur papier Arches

56,6 x 76 cm

Don de M<sup>me</sup> Cécile Fournier-Matte

RD-2005-013-4

08

À gauche : **DESSIN D'ADRIEN HÉBERT**

Non titré (*Maison*), 1911

Crayon graphite sur papier

20,4 x 26 cm

Don de M<sup>me</sup> Jacqueline Brien

RD-1985-L9-51

À droite : **DESSIN ATTRIBUÉ À GEORGES**

**DELFOSE**

*Collège de Montréal*, 1917

Crayon graphite sur papier

21 x 28,4 cm

Don de M. Raymond Brodeur

RD-1991-108

09

À gauche : **DESSIN DE PAUL CARON**

*Étude de toit*, 1930

Crayons et gouache sur papier

9,5 x 14,5 cm

Don de M<sup>me</sup> Jacqueline Brien

RD-1986-L2-2

À droite : **DESSIN D'ADRIEN HÉBERT**

*Maison (Intérieur d'un grenier)*, 1911

Crayon graphite sur papier à texture toile

20,3 x 25,9 cm

Don de M. Marc Dancosse

RD-1991-188

10

**DESSIN DE PAUL CARON**

*Pasture land (Pâturage, Baie Saint-Paul)*, 1930

Crayon graphite sur papier

24 x 31,5 cm

Don de M<sup>me</sup> Jacqueline Brien

RD-1986-L2-10

11

**CROQUIS D'ADRIEN HÉBERT**

Non titré (*Arbres*), 1911

Crayon graphite sur papier

20,4 x 26 cm

Don de M<sup>me</sup> Jacqueline Brien

RD-1985-L9-59

12

Vue partielle de l'exposition, (salle du rez-de-chaussée)

**DESSIN DE HENRY SAXE**

*Lux 3*, 1993 (voir 03)

Aussi visibles sur la photo, à l'arrière-plan,

dessin de Renée Lavillante, à droite,

les dessins de Guido Molinari et David Rabinowitch (2), (voir 05).

13

**DESSIN DE HENRY SAXE**

Non titré, 1985

Fusain, bâton de graphite, bâtons de

couleur et papier imprimé collé sur papier

57,5 x 76,5 cm

Don de M. Gilles Dancosse

RD-1998-155

© Henry Saxe/SODRAC (2014)

14

**DESSIN DE PHILIP SURREY**

*Joueurs de hockey*, vers 1960

Crayon graphite, encres de couleur

sur papier

21 x 28 cm

Don de M<sup>me</sup> Lucie Vary

RD-2007-039

15

**CROQUIS DE RENÉ RICHARD**

*Portage de canots*, 1934

Fusain sur papier

30,4 x 40 cm

Don anonyme

RD-2009-092-2

16

**DESSIN DE RENÉ RICHARD**

*Autoportrait*, 1934  
Fusain sur papier  
40 x 30,4 cm  
Don anonyme  
RD-2009-092-1

17

**DESSIN DE FREDERICK WILLIAM HUTCHISON**

Non titré (*Portrait*), vers 1930  
Crayon noir (pierre noire), crayon graphite et crayon blanc sur carton  
55,7 x 48 cm  
Don de M<sup>me</sup> Chantal Laberge  
RD-1986-L13-47

18

**DESSIN D'UN ARTISTE ANONYME**

*Mal de dent*, vers 1930  
Fusain sur papier  
42 x 33,5 cm  
Don de M. Réjean Haineault  
RD-1991-432

19

**DESSIN D'ALBERT ST-HILAIRE**

*Portrait d'Alexandre Comtois* (beau-frère de l'artiste), vers 1905  
Pyrogravure et vernis sur bois  
39,5 x 32 cm  
Don de M. Henri Fortier  
Restauré par le Centre de conservation du Québec  
RG-1989-002

20

**DESSIN DE PAUL CARON**

*M. Castonguay aged 81 (M. Castonguay âgé de 81 ans)*, avant 1941  
Crayon graphite sur papier  
36 x 22,8 cm  
Don de M. Yves St-Germain  
RD-1983-L12-10

21

**TECHNIQUES MIXTES DE PHILIPPE BOISSONNET**

*Au regard d'un corps #10*, 1983  
Crayon graphite et transfert de photocopie  
Xerox sur carton Hi-Art  
112 x 71 cm  
Don de l'artiste  
RD-2006-018

22

**DESSIN D'EDMOND MASSICOTTE**

Mise au carreau  
*Jules St-Amand (ou St-Arnaud ?)*,  
18 juillet 1900  
Crayon graphite sur papier  
14,5 x 13,5 cm  
Don de M. Alain Stanké  
RD-1991-004

23

**DESSIN D'EDMOND MASSICOTTE**

*Il jongle à sa moisson*, 1922  
Encre sur papier  
44,5 x 22 cm  
Don de M. Paulo Renzi  
Restauré par le Centre de conservation du Québec  
RD-1990-L15-146

24

**DESSIN D'EDMOND MASSICOTTE**

Mise au carreau  
*St-Rémi, 27 juillet 1903 (La tisserande)*,  
1903  
Crayon graphite sur papier  
20 x 25 cm  
Don de M. Alain Stanké  
RD-1991-005

25

**ESQUISSE DE GEORGES CAMPBELL TINNING**

*Fonderie, G. C. T., Jenkins Valves Co.*, 1960  
Couleurs à l'eau, crayons-feutres, bâton de couleur, crayon graphite et ruban masque sur papier brun et carton  
58,5 x 48 cm  
Don de M<sup>me</sup> Elisabeth et M. Robert Bowes  
RD-2010-005  
Étude pour une grande murale réalisée dans le hall d'entrée de l'usine Jenkins Valves Co. à Lachine.

26

**DESSIN DE HENRY SAXE**

Vue partielle de l'exposition,  
(2<sup>e</sup> section de la salle à l'étage)  
À gauche : **DESSIN DE HENRY SAXE**  
Non titré, 1978-1988  
Bâton de graphite et bâtons de couleur sur carton  
81,5 x 101,5 cm  
Don de M. Gilles Dancosse  
RD-1998-149  
© Henry Saxe/SODRAC (2014)

**DESSIN DE MILJENKO HORVAT**

*Noren MH-1*, 1979  
Acrylique, crayon gras sur papier  
50,5 x 50,5 cm  
Don anonyme  
RD-2004-009

**SCULPTURE DE CATHERINE WIDGERY**

*Wind boat*, 1989  
Acier  
221 x 39 x 37 cm  
Don de M<sup>me</sup> Denyse Dupont  
RD-1993-035  
Maquette de l'œuvre monumentale réalisée en 1990 et installée sur la promenade du bord de l'eau dans l'arrondissement de LaSalle. L'œuvre évoque trois éléments caractéristiques du lieu : le moulin à vent Fleming, les ponts (le pont Mercier et le pont ferroviaire) ainsi que le fleuve Saint-Laurent. Les deux petites pales de chaque côté du bateau sont mobiles, elles simulent la manœuvre d'un rameur ou le mécanisme d'un moulin à vent.

Aussi visibles sur la photo, de gauche à droite sur les murs, les œuvres de A. Hébert, J.-P. Jérôme, G. E. Sherwood, P. LeBlanc (2), A. Hébert (2), G. C. Tinning, E. Massicotte, A. S. Scott et R. Richard.

27

**DESSIN DE GEORGE EDWIN SHERWOOD**

*Le canal Lachine et le pont de la 6<sup>e</sup> Avenue*,  
1930  
Crayon graphite sur papier  
8,38 x 14,88 cm  
Achat  
RD-1974-L1-9

28

**DESSIN DE PIERRE LEBLANC**

*Dessin 1*, 1985  
Conté et crayon graphite sur papier  
25,2 x 33 cm  
Don de M. Robert Hodge  
RD-1992-143-15  
Études pour la réalisation de la sculpture monumentale *Le Pont d'Arles en transfert* sur le terrain du Musée.

29

**DESSIN DE PIERRE LEBLANC**

*Dessin 4*, 1985  
Conté et crayon graphite sur papier  
25,4 x 33 cm  
Don de M. Robert Hodge  
RD-1992-143-19  
Études pour la réalisation de la sculpture monumentale *Le Pont d'Arles en transfert* sur le terrain du Musée.

30

**DESSIN ATTRIBUÉ À ADRIEN HÉBERT**

*Bateaux (remorqueurs), Port de Montréal*,  
avant 1936  
Fusain sur papier  
30,8 x 31,8 cm  
Don de M. Marc Dancose  
RD-1991-172

31

**DESSIN ATTRIBUÉ À ADRIEN HÉBERT**

*Élévateurs à grain, Port de Montréal*,  
vers 1936  
Crayon graphite et encre sur papier  
28,5 x 37,8 cm  
Don de M. Marc Dancose  
RD-1991-173

32

**DESSIN D'ADRIEN HÉBERT**

*Usines Angus*, vers 1936  
Fusain sur papier  
30,3 x 41,5 cm  
Don de M. Marc Dancose  
RD-1991-170  
Les ateliers Angus furent construits entre 1902 et 1904 dans le quartier Rosemont (Montréal). On y effectuait la réparation et la fabrication de matériel ferroviaire.

33

**DESSIN DE JEAN-PAUL JÉRÔME**

Non titré, 1959  
Pastel sec sur papier  
48,3 x 62,9 cm  
Don de M<sup>me</sup> Martine Brossard  
RD-1997-002

34

**À gauche : DESSINS DE GRAHAM CANTIENI**

*Hermès, projet de sculpture pour le Musée de Lachine*, 1986

Crayon graphite et encre sur papier  
31,5 x 24,5 cm  
Provenant de trois cahiers à dessin de 16 pages chacun, numérotés en continu par l'artiste

Don de l'artiste  
RD-2002-008-10, RD-2002-008-11 et RD-2002-008-12

© Graham Cantieni/SODRAC (2014)  
Notes et dessins reliés à la réalisation de la sculpture *Hermès* dans le parc René-Lévesque (Musée plein air de Lachine).

**À droite : DESSIN DE DOMINIQUE VALADE**

*Cariatides*, 1991  
Dans un cahier à spirales comportant 27 feuillets  
Crayons de couleur, crayons-feutres et papier collé sur papier  
27 x 23 cm

Don de M. Guy Prescott  
RD-1997-028  
Dessin relié à la réalisation de la sculpture grand format *Les Cariatides* dans le parc René-Lévesque (Musée plein air de Lachine).

35

**DESSIN DE CARMEN COULOMBE**

*Le cercle vicieux*, 1978  
Crayon graphite et crayons de couleur sur papier  
76,5 x 56,8 cm  
Don de M. Gérald Bolduc  
RD-1986-L16-10

36

**INSTALLATION DE DAVID MOORE**

(Vue partielle)  
*Smoke/Plume : sur la perte de la langue anglaise*, 1987  
Incluant *Base linguistique 1 et 2*  
Graphite sur surface murale, bois, métal  
2,80 x 8,60 x 2,20 m  
Don de l'artiste  
RD-2006-019-1.3  
© David Moore/SODRAC (2014)

37

**INSTALLATION DE DAVID MOORE**

(Vue partielle)  
*Smoke/Plume : sur la perte de la langue anglaise*, 1987  
Incluant *Base linguistique 2*  
Graphite sur surface murale, bois, métal  
2,80 x 8,60 x 2,20 m  
Don de l'artiste  
RD-2006-019-1.3  
© David Moore/SODRAC (2014)

38

**CROQUIS D'ADAM SHERRIFF SCOTT**

*Inuit Encampments (Campements inuits)*, vers 1925  
Feuillelet provenant d'un carnet à spirales  
Crayon graphite et encre sur feuille de papier vélin  
20 x 15 cm  
Don de M. Paulo Renzi  
RD-1990-L15-148

39

**CROQUIS (2) D'UN ARTISTE ANONYME**

*Chemin en hiver*, 12 mars 1908 et *Les écluses au coin de la 6<sup>e</sup> Avenue à Lachine et l'édifice de la Banque Molson*, vers 1905  
2 feuillets provenant d'un calepin  
Crayon graphite sur papier  
12,5 x 8,8 cm et 8,8 x 12,7 cm  
Don anonyme  
RD-1973-L3-6 et RD-1973-L3-9

40

**DESSIN DE MILJENKO HORVAT**

*Noren MH-1*, 1979  
Acrylique, crayon gras sur papier  
50,5 x 50,5 cm  
Don anonyme  
RD-2004-009  
L'artiste a expliqué que *Noren* désigne, au Japon, un morceau de tissu placé au-dessus des portes pour annoncer un commerce, par exemple.

41

**DESSIN ATTRIBUÉ À HENRI HÉBERT**

*M<sup>lle</sup> Lemoine, 4<sup>e</sup> pose*, vers 1920  
Crayon graphite sur papier  
19,1 x 12,6 cm  
Don de M. Jean G. Bélanger  
RD-1991-153

42

**DESSIN DE MARCEL BARBEAU**

Non titré, 1960  
Encre sur papier  
55,6 x 43,2 cm  
Don de M<sup>me</sup> Marie Courtemanche  
RD-1993-027-2  
© Marcel Barbeau

43

**SCULPTURE D'ANDRÉ FOURNELLE**

*La dimension de l'absence*, 1989  
Acier, verre, aluminium, bronze, néon au cobalt et système électronique  
2,52 x 3 x 3,60 m  
Don de M. Gilles Dancosse  
RD-2010-039

44

**DESSIN DE LUCIE ROBERT**

*Chapeaux perdus*, 1996  
Encre, fil et pastels secs sur papier  
BFK Rives  
13,2 x 58 cm  
Dans le livre d'artiste *Chapeaux perdus*  
Tirage 14/25  
Texte de Rachel Leclerc  
Impression, couverture et reliure de Jacques Fournier  
Collection Coin du banc, Éditions Roselin, Montréal  
Achat  
RD-1996-067

45

**DESSIN DE HENRY SAXE**

Non titré, 1978-1988  
Bâton de graphite et bâtons de couleur sur carton  
81,5 x 101,5 cm  
Don de M. Gilles Dancosse  
RD-1998-149  
© Henry Saxe/SODRAC (2014)

## INDEX DES FIGURES PAR ARTISTE

Artiste anonyme 1 : **fig. 39**, p. 42  
 Artiste anonyme 2 : **fig. 18**, p. 24; (fig. 1, p. 2)  
 Barbeau, Marcel : **fig. 42**, p. 45; (fig. 1, p. 2)  
 Boissonnet, Philippe : **fig. 21**, p. 27; (fig. 1, p. 2)  
 Cantieni, Graham : **fig. 34 (à gauche)**, p. 36  
 Caron, Paul : **fig. 09 (à gauche)**, p. 15; **fig. 10**, p. 16; **fig. 20**, p. 26; (fig. 1, p. 2); (fig.2, p.4); (fig. 05, p. 11)  
 Coulombe, Carmen : **fig. 35**, p. 37; (fig. 1, p. 2)  
 Delfosse, Georges : **fig. 08 (à droite)**, p. 15  
 Fournelle, André : **fig. 43**, p. 47  
 Haberer, Eugene : **fig. 04**, p. 10  
 Hébert, Adrien, ou attribué à : **fig. 08 (à gauche)**, p. 15; **fig. 09 (à droite)**, p. 15; **fig. 11**, p. 17; **fig. 30**, p. 33; **fig. 31**, p. 33; **fig. 32**, p. 34; (fig. 02, p. 4); (fig. 05, p. 11); (fig. 26, p. 30)  
 Hébert, Henri, attribué à : **fig. 41**, p. 44; (fig. 01, p. 2)  
 Horvat, Miljenko : **fig. 40**, p. 43; (fig. 26, p. 30)  
 Hutchison, Frederick William : **fig. 17**, p. 24; (fig. 01, p. 2)  
 Jérôme, Jean-Paul : **fig. 33**, p. 35; (fig. 26, p. 30)  
 Lavallante, Renée : **fig. 02**, p. 4; **fig. 05**, p. 11; (fig. 12, p. 18)  
 LeBlanc, Pierre : **fig. 07**, p.14; **fig. 28**, p. 32; **fig. 29**, p. 32; (fig. 26, p. 30); (fig. 2, p. 4)  
 Massicotte, Edmond : **fig. 22**, p. 28; **fig. 23**, p. 28; **fig. 24**, p. 28; (fig. 1, p. 2); (fig. 26, p. 30)  
 Molinari, Guido : **fig. 6 (à gauche)**, p.11; (fig. 12, p. 18)  
 Moore, David : **fig. 36**, p. 38; **fig. 37**, p. 39  
 Rabinowitch, David : **fig. 6 (au centre)**, p. 11; (fig. 12, p. 18)  
 Richard, René : **fig. 15**, p. 22; **fig. 16**, p. 23; (fig. 1, p. 2); (fig. 26, p. 30)  
 Robert, Lucie : **fig. 44**, p. 49  
 Saxe, Henry : **fig. 3**, p.7; **fig. 12**, p. 18; **fig. 13**, p. 19; **fig. 45**, couverture 3; (fig. 5 (à droite), p. 11); (fig. 6, p. 11); (fig. 26, p. 30)  
 Scott, Adam Sherriff : **fig. 38**, p. 40; (fig. 26, p. 30)  
 Sherwood, George Edwin : **fig. 27**, p. 32; (fig. 26, p. 30)  
 St-Hilaire, Albert : **fig. 19**, p. 24; (fig. 1, p. 2)  
 Surrey, Phillip : **fig. 14**, p. 21; (fig. 1, p. 2)  
 Tinning, George Campbell : **fig. 25**, p. 29; (fig. 26, p. 30)  
 Valade, Dominique : **fig. 34 (à droite)**, p. 36  
 Widgery, Catherine : (fig. 26, p. 30)

Le caractère gras signale que la photographie reproduit uniquement l'œuvre ou que cette dernière en constitue l'élément principal. Les parenthèses signalent que l'œuvre ou les œuvres apparaissent dans une vue d'ensemble ou que seul un détail en est reproduit.

## AUTRES SOURCES CONSULTÉES

Aquin, Stéphane, *Dans ces dessins mes mains rêvent. Dessins contemporains de la collection du Musée*, dossier de l'exposition présentée au Musée des beaux-arts de Montréal, du 11 avril au 30 juin 2013 : (1) communiqué de presse (10 avril 2013); (2) texte de l'exposition; (3) liste des œuvres.

Aquin, Stéphane et Morelli, François; conférence « Le dessin contemporain » présentée au Musée des beaux-arts de Montréal, le 10 avril 2013, à 15 h. Entretien entre Stéphane Aquin, conservateur de l'art contemporain, MBAM, et l'artiste François Morelli; consulté sous forme d'enregistrement DVD.

Rattemayer, Christian *et al.*, *Vitamine D2. Nouvelles perspectives en dessin*, Paris, Phaidon, 2003.

Schlesser, Thomas, « Paris capital du dessin. Les 7 raisons d'un tel attrait pour le trait » dans *Beaux Arts magazine*, n° 346, avril 2013, pp. 114-116.

Événement :

Foire papier 2014,

Tables rondes : 26 avril

12 h – Drawing is Thinking

Invités : Jim Holyoak, artiste – Oľia Mischenko, artiste – Balint Zsako, artiste – modératrice : Leah Sandals, éditrice web de la revue Canadian Art, présentée par Canadian Art.

14 h – Aboriginal Contemporary Art

Invités : Patricia Feheley, directrice de la galerie Feheley Fine Arts – Greg Hill, conservateur de l'art autochtone au Musée des beaux-arts du Canada – Duane Linklater, artiste autochtone et récipiendaire du prix Sobey's 2013 – modérateur : Mark Lanctôt, conservateur au Musée d'art contemporain de Montréal.

L'expérience du dessin a été le prétexte à une incursion dans la collection du Musée de Lachine. L'exposition produite en 2012 au Musée de Lachine présentait une cinquantaine d'œuvres, dérogeant dans certains cas aux définitions bien arrêtées du dessin, et provoquait des rencontres inattendues. Il y avait dans l'exposition un espace pour les frictions et les glissements.

## Parcours – vignettes pour les enfants

*Frictions ??* Qu'est-ce que ça veut dire ? – Ici, disons que ça parle des différentes façons de tracer, de dessiner. Aussi, ça veut dire frotter comme lorsque tu graves des mots ou des figures dans le sable d'une plage. La friction laisse une trace. – Oups ! Tu te fais jouer un tour, la mer efface tout avec une vague. – Quand tu traces sur le papier, l'as-tu déjà percé avec ton crayon ? • fig. 03 et 12  
Crois-tu que cette œuvre est un dessin ? – Henry Saxe a utilisé une meule électrique pour marquer la surface jusqu'à la trancher. – Méchant ! • fig. 03 et 12

Hmmm... – Ici, on connaît bien les outils utilisés pour dessiner... Une règle, un crayon mine, de l'encre, un peu de gouache. C'est précis, n'est-ce pas ? • fig. 04

Est-ce qu'on construit un dessin comme on construit une maison ? • fig. 08 et 09

Mais ici, qu'est-ce qui se passe ? • fig. 07

Oh ! Quel travail ! – Renée a utilisé plusieurs sortes de crayons. Elle a mis des traits partout sur la surface... Ou presque. – En tout cas, c'est intense. On dirait qu'elle a inventé un monde, tu ne trouves pas ? • fig. 02 et fig. 05

Je voulais te montrer ces dessins. Je les trouve beaux. Tout tremblants, délicats. **La ligne est fine. Ils ont l'air tout fragiles. C'est à cause du trait ? Ou du format ? – Pour moi, ils sont comme des secrets chuchotés à l'oreille.** • fig. 10, 11 et 39

Des gribouillis ? – Pourquoi pas ? Ça me raconte quand même quelque chose, pas toi ? – On dirait une discussion, des choses qui se rencontrent, se croisent, s'empilent. **Des lignes qui se chamaillent.** • fig. 06, mur gauche, Guido Molinari

Oups ! Ces deux-là sont comme des notes de musique, des choses très bien placées, ordonnées comme les touches d'un clavier. – Et puis, on dirait que l'artiste s'est appliqué pour frotter son bâton noir bien à plat sur la feuille. **Je pense que j'aurais aimé faire ça aussi.** Peut-être que j'aurais utilisé des couleurs. • fig. 06 au centre, David Rabinowitch

Tu le reconnais ? – **Tu ne trouves pas que c'est un peu le même style de dessin que celui fait sur la plaque de métal ? Bon, tu vois bien qu'on peut dessiner sur toutes sortes de support.** • fig. 13

Regarde, c'est l'album de dessins de mon père quand il avait 10 ans. Aujourd'hui, c'est un grand-père. J'aimais regarder ses cahiers quand j'étais petite. – Ce dessin-là, *Dehors l'été*, c'est le mien quand j'avais 7 ans. J'ai été plus chanceuse que lui, j'avais plusieurs choix de couleurs... – Toi, dessines-tu avec des crayons ou avec la souris de l'ordinateur ? As-tu des crayons-feutres aussi ? • page 6, en bas

On continue ? J'ai autre chose à te montrer à l'étage. • mur, mi-parcours

Oh ! Oh ! C'est un vrai dessin ? Est-ce un nuage qui part derrière la porte et entre dans la salle ? – **Oui, je sais. Il ne faut pas y toucher, c'est fragile, un dessin.** • fig. 36 et 37

Des esquisses d'Adrien Hébert et Paul Caron jusqu'au grand format contemporain de Renée Lavaillante et à l'installation de David Moore, tout un parcours s'accomplissait, faisant éclater les marges du papier. *Frictions et glissements* s'adressait aux adultes curieux et aux enfants qui aiment se faire raconter des histoires. Des vignettes qui leur étaient spécialement destinées accompagnaient leur découverte des œuvres et soutenaient leur sens de l'observation.

Des têtes, sculptées ou dessinées, des « portraits ». Des personnes, des humeurs, des caractères. – On dirait que le dessin me dit aussi quelque chose au sujet de la personne qui a fait le dessin, de ce qu'elle observait et trouvait important. – Peut-être me parle-t-il surtout de ce qu'elle aimait faire ? Tracer avec des lignes fines ou plutôt avec des traits foncés, frotter le papier pour faire ressortir sa texture ou brûler la surface du bois. – Laisser des choses floues ou les cerner de manière précise. • fig. 01 (mur gauche), 16, 17, 18, 19, 36 et 37

Dessiner, c'est un peu jouer non ? C'est regarder ou imaginer ? – Être attentif à ce qui se passe autour ou en nous ? • fig. 14, 20, 35 et 41

Si je dessine un corps humain, je le fais proportionné et reconnaissable ou je m'amuse et j'explore ? – Avec seulement quelques lignes, est-ce que je pourrais suggérer un corps ? • fig. 21, 22, 23 et 42.

Pourquoi un trou dans le mur ? L'artiste avait dessiné des deux côtés du papier, un vrai recycleur. • fig. 01 (mur gauche) et 16 ; fig. 15 et 26

Oui, c'est l'envers, mais c'est aussi de travers. • fig. 15 et 26 (mur à droite)

Les personnes travaillent. On voit leur environnement... Il fait chaud, il fait froid, c'est fatigant ? – Les gens bougent. Les dessins ont été faits rapidement pour capter leurs gestes. • fig. 24, 25 et 38

Dessiner, dessiner, dessiner... **Faire le tour du chapeau, attraper quoi, avec du fil ?** • fig. 44

Des bateaux, des industries, des ponts, des gares. Toutes sortes de paysages et de constructions. Des choses solides ou fluides... **Des idées sur le papier.** • fig. 27, 28, 29, 30 et 31

Là-bas, avec les bateaux, les lignes étaient fines, le paysage presque transparent et léger. Ici, au contraire, les traits deviennent plus larges et plus foncés. Cela peut prendre toute la place, on dirait que ça devient plus dur, comme une roche, ou épais comme un brouillard. • fig. 32 et 33

Avec des lignes, des couleurs ou des tiges de métal, on peut construire toutes sortes de choses... réelles ou farfelues. • fig. 26, 34 et 40

Et puis, ici, mais qu'est-ce qui arrive ? Ça devient dense, ça s'organise ou ça éclate ? • fig. 40 et 45

Il y a des œuvres qui nous montrent la réalité, mais aussi d'autres qui nous transportent plus loin, à l'intérieur de nous-mêmes ou dans l'espace imaginaire. – C'est parfois étonnant !! –

Regarde. • fig. 36, 37, 40, 43 et 45

Je t'ai amené bien loin, tu ne trouves pas ? Il y a tant de choses que je voudrais te montrer. La collection du Musée est riche. – Cette œuvre, la dernière, je l'aime bien. C'est une lumière bleue qui dessine dans la pénombre l'intérieur du corps, le souffle, ce qu'on ne voit pas. – **Comment fait-on pour dessiner ce qu'on ne voit pas ?** • fig. 43

Il y a encore plein de choses dans les réserves, alors j'espère que tu reviendras. Une autre fois, nous te ferons voir d'autres œuvres. **Ce sera un nouveau voyage.** – À bientôt, – Dominique  
– Conservatrice au Musée de Lachine – P.-S. Mon travail, c'est de m'occuper des objets et des œuvres de la collection. • mur fin parcours

## CRÉDITS

Catalogue publié à la suite de la tenue de l'exposition

**Frictions et glissements.**  
**Œuvres de la collection du Musée de Lachine,**

présentée au Musée de Lachine, Montréal (Québec), du 28 mars au 25 novembre 2012.

### Directeur

Marc Pitre

### Conservatrice et commissaire

Dominique Chalifoux

### Adjointe à la conservation

Eve Katinoglu

### Responsable des activités éducatives

Isabelle Lessard

### Restauration

Séverine Chevalier (Montréal),  
Centre de conservation du Québec  
(Québec)

### Encadrement des œuvres et montage de l'exposition

Brigitte Campeau, Anne Gauthier,  
Esther Pomerleau

### Services muséologiques

Pacart, Cartgo,  
Les Encadrements Marcel Pelletier

### Soutien technique

Le Sextant inc., équipe de la direction des  
Travaux publics de l'arrondissement  
de Lachine

### Photographie

Richard-Max Tremblay

### Soutien au traitement des images

Laurence Beaumier-Breton

### Révision des textes

Versacom, Serge Simard,  
Nadia Said, Karine Bélisle

### Conception graphique

David Design

### Impression

Quadriscan

### Remerciements

Daria Andrzejewska, Archéotec Inc.,  
Sylvie Burelle, Allister Baines,  
Ninon Gauthier, les artistes, les prêteurs  
et les donateurs

ISBN : 978-2-924000-03-8 (imprimé)  
ISBN : 978-2-924000-04-5 (numérique)  
Dépôt légal : 2015  
Bibliothèque et Archives nationales du  
Québec  
Bibliothèque et Archives Canada  
© Musée de Lachine, 2014  
Imprimé au Québec, Canada

Tous droits de traduction et d'adaptation, en totalité ou en partie, sont réservés pour tous les pays. La reproduction d'un extrait quelconque de cette publication, par quelque procédé que ce soit, tant électronique que mécanique, est interdite sans l'autorisation écrite de l'éditeur.

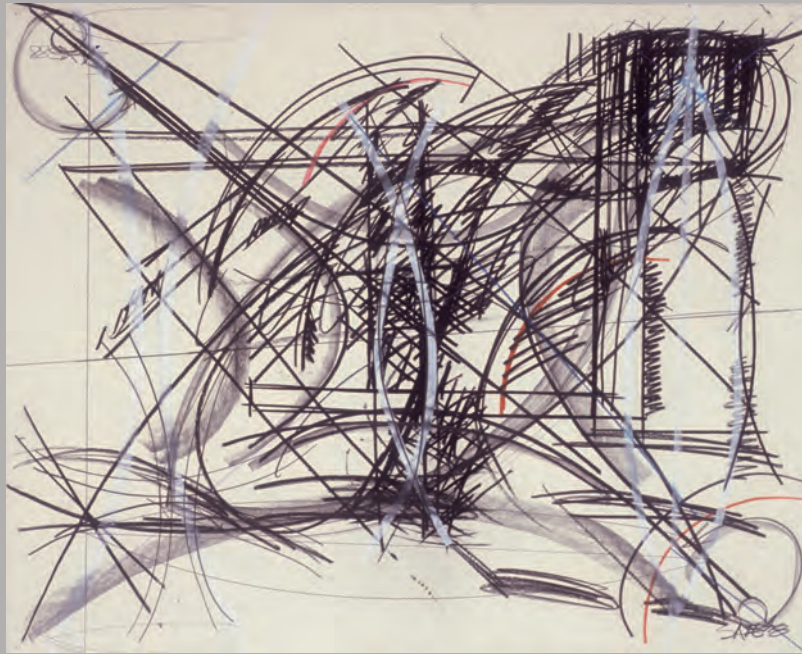
Toutes les démarches possibles ont été entreprises pour retrouver les auteurs ou les ayants droit des œuvres reproduites dans ce catalogue. Si, pour quelque raison que ce soit, vos droits semblent lésés, veuillez communiquer avec le Musée de Lachine.

### Musée de Lachine

1, chemin du Musée, Lachine (Québec),  
H8S 4L9, Canada  
Téléphone : 514 634-3478  
museedelachine@ville.montreal.qc.ca  
museedelachine.com

Avec la participation financière du ministère de la Culture et des Communications du Québec, de la Ville de Montréal, Direction du développement culturel et de l'arrondissement de Lachine.

Ce catalogue a été réalisé avec le soutien de la **Fondation du Musée** qui appuie les activités de diffusion auprès des différents publics.





Musée de Lachine