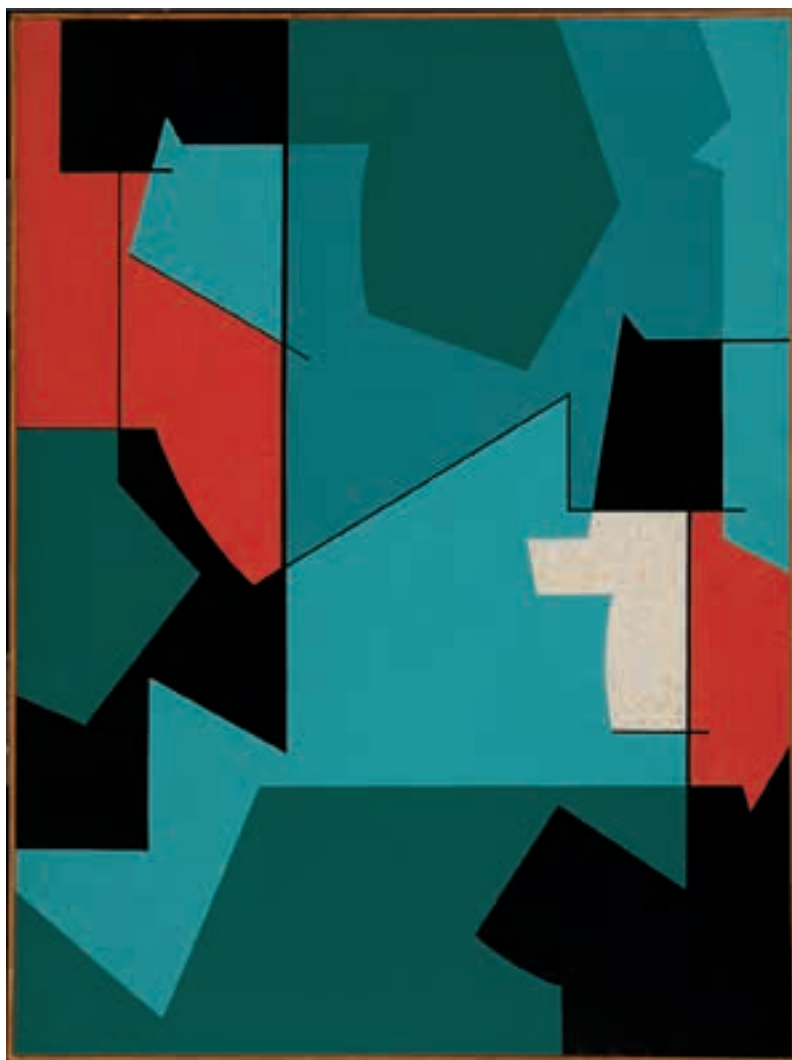


Observations sur les cadres-baguettes des années 1950–1960 : l'affranchissement de la peinture

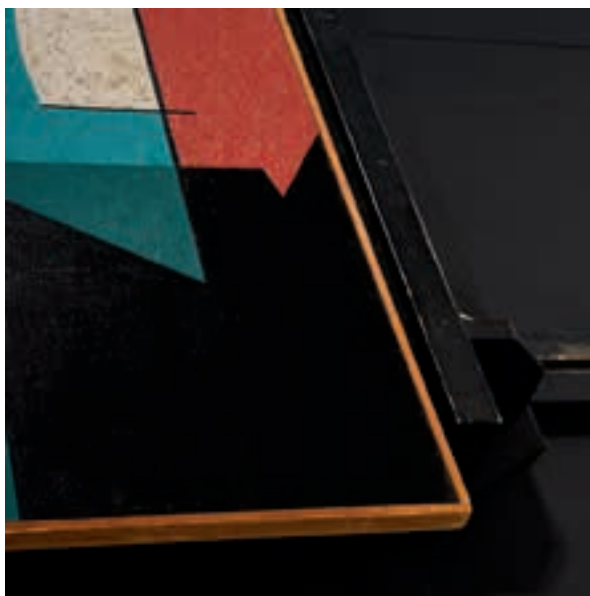
RICHARD GAGNIER

Selon sa plus simple expression, le cadre-baguette est constitué de quatre baguettes de bois qui sont assemblées de bout à bout sur le pourtour du tableau et maintenues au châssis à l'aide de clous de finition. En tant que modèle type, on imagine ces baguettes assez minces, leur profondeur correspondant au minimum ou un peu plus à celle de l'épaisseur du châssis. Plus souvent qu'autrement, leur face est tout juste ajustée au même niveau que celui de la surface picturale, parfois avec une légère avancée sur cette surface. La protection donnée au tableau est donc très minimale et, de fait, ce sont presque uniquement les bordures de la toile qui sont ainsi protégées. En ce qui concerne leur fini, le bois choisi, souvent de densité moyenne, est laissé à son état naturel ; il peut cependant être teint, imitant ainsi la facture de bois plus nobles et plus durs. Très souvent il est peint de couleur foncée, le noir étant prédominant, mais on rencontre des tons de gris, gris-brun, rarement le blanc. Assez souvent, seule la face de la baguette est dorée ou plus simplement recouverte de feuille métallique imitant l'or ou l'argent, reste traditionnel du cadre de style, pouvant inclure aussi la bronzine. Au cours des années 1950 et 1960, les essences que l'on retrouve sont surtout l'acajou et le noyer, moins souvent sous cette simple expression le cèdre. S'il est peint, le cadre-baguette peut être de pin ou d'autres essences résineuses. Nous reviendrons à l'usage du cèdre pour un cas bien spécifique de baguette commerciale, peu chère, apparue au cours de ces années, et qui était encore en usage sur des tableaux des années 1980 et 1990.

Plus souvent qu'autrement, ce cadre-baguette est la construction de l'artiste lui-même ou celle de l'artisan qui travaille avec l'artiste, celui-là même qui produit les châssis ou faux-cadre. C'est que sa simplicité est déconcertante ; mais il agit encore comme dispositif d'encadrement, créant cette zone transitoire entre le mur et la surface peinte, entre le réel et cet autre espace qui définit ses propres paramètres, signifiant l'acte de représentation (Fig. 1). À la suite de Louis Marin, nous souscrivons au fait que cette petite bordure est toujours le signe « qui construit ce qui est représenté et qui l'identifie comme tel ». Mais, contrairement au cadre traditionnel avec



1 | Fernand Toupin,
Morval, 1958, huile sur toile,
 192 x 99,5 cm, Musée des
 beaux-arts de Montréal,
 2005.197. Cadre-baguette
 simple. (Photo : Jean-
 François Brière)



profil plus ou moins élaboré en volume et en largeur de plan, sans parler des ornements de style, ce type d'encadrement ne nous renvoie déjà plus à cet effet de fenêtre, isolant ce qui va se passer à l'intérieur de son contour. Il n'est plus tout à fait ce dispositif qui nous indique le chemin que l'œil doit emprunter et que tout le système de la représentation basé sur l'illusion amène à percevoir justement comme fenêtre qui s'ouvre sur le monde et le recrée de mille façons, paradigme de la représentation en peinture qui a eu cours durant plus de 700 ans².

C'est que le cadre-baguette met à son tour en crise la fonction même du cadre, participant de ce fait à la crise de la représentation du mouvement moderniste, favorisant ses manifestations avec acuité en pointant le nouveau paradigme de la surface et de la matière qui ne représentent plus que leurs propres capacités et moyens. Ce nouveau dispositif du cadre n'est pas uniquement lié au fait de l'aminçissement de sa matière, au lissage et à l'homogénéité de ses surfaces ; il tient aussi et pour une bonne part à la disparition d'un autre élément constitutif du cadre traditionnel, soit celui de la feuillure. En effet la bordure de la surface peinte ne se retrouve plus sous cette petite lèvres porteuse, ce rebord plus moins ouvragé, espace d'intercession infra-mince qui dans sa matérialité suggère encore et très bien la fenêtre, en constitue l'ultime signe avant la plongée dans le représenté illusionniste. Cette disparition nous apparaît fondamentale et porteuse de nouvelles significations pour l'effet d'encadrement et de présentation de la peinture. De cette peinture qui s'emploiera tout au cours des décennies du xx^e siècle à mettre en cause le fait de sa représentation. Ce qui culminera comme démonstration par l'affirmation de l'abstraction.

Ce mouvement est graduel mais s'affirme de façon spectaculaire en Europe, aux États-Unis et fortement au Canada dans les années 1950–1960³. C'est aussi au cours de ces deux décennies que le cadre-baguette devient la norme, particulièrement pour ce type d'objet peinture. Et qu'un nouveau discours théorique sur la peinture voit le jour aux États-Unis, discours dominant qui deviendra hégémonie, soit celui du formalisme tel qu'élaboré par Clement Greenberg, brillant commentateur et critique d'art des développements de la peinture moderne. C'est en effet à partir des développements de la peinture moderne en Europe, que Greenberg en viendra à penser la peinture comme une succession d'expérimentations qui doit lui permettre d'achever son statut propre de pratique et de médium, d'affirmer sa spécificité⁴. Cette façon de penser l'art doit beaucoup à la critique de la logique de Kant, critique qui amènera les différentes disciplines de la science, au cours du xix^e siècle, à poser les postulats propres à définir leur essence. C'est à cela que Greenberg s'emploie pour la peinture, affirmant

que son essence tient à la primauté de sa planéité et à sa délimitation⁵. Il s'emploiera à en chercher les signes, contextualisant ainsi les avancées de la peinture américaine, et surtout new-yorkaise, à partir des années 1950. Il nous semble que le cadre-baguette est en collusion avec cette entreprise et qu'il souligne, en s'amenuisant, le seul fait de cette peinture.

La présente étude a donc pris comme objet d'analyse un nombre conséquent de tableaux abstraits de la production canadienne de ces années, toutes régions confondues, afin de constituer un inventaire substantiel qui nous permet d'observer quelles en sont les récurrences⁶. Nous avons observé que non seulement il y a des récurrences, mais que cette modalité d'encadrement a subi des transformations et des variations durant cette période. L'apport de variations est particulièrement marqué par l'emploi de nouveaux matériaux, s'ajoutant à celui du bois, rendant compte du fait que les dimensions des tableaux deviennent substantielles pour nombre d'artistes au cours des années 1960, et que ce cadre doit demeurer solide. Car la fonction de protection de la surface et des bordures du tableau demeure une préoccupation pour les artistes, ne serait-ce que pour permettre l'empilement des tableaux les uns contre les autres dans l'atelier⁷. C'est ainsi que l'inventaire des collections du Musée des beaux-arts du Canada, du Musée d'art contemporain de Montréal, du Musée des beaux-arts de Montréal ainsi que les tableaux de la fondation Molinari nous a permis d'établir ces observations. De plus, des entretiens ont été menés avec certains ateliers d'encadreurs de Montréal et de Toronto, de même que les souvenirs de certains artistes de la scène canadienne de cette période et de galeristes nous ont permis d'établir des corrélations⁸. Si nous avons éliminé l'apport des tableaux figuratifs, c'est que nous nous sommes rapidement rendu compte que cette pratique va maintenir l'usage du cadre plus traditionnel en particulier dans les années 1950. Ce cadre va bien sûr se simplifier en terme de profil, ses surfaces sont lisses, le bois est peint souvent d'une seule couleur ou simplement teint et vernis, mais l'usage de la feuilure demeure. Le cadre-baguette apparaîtra plus tard sur des tableaux figuratifs de plus grande dimension au cours des années 1960, en particulier avec l'apparition des baguettes d'aluminium. Cette étude nous a aussi permis de constater que, dans l'ensemble, les cadres originaux de ce type sont maintenus avec leur œuvre dans les collections. On a observé que dans un nombre restreint de cas, les cadres originaux ont été remplacés par des baguettes d'un matériau plus récent, comme le plexiglas. Ce remplacement serait lié, comme nous le verrons, à des procédures liées à la conservation préventive. Mais nous avons aussi observé certains cas où le remplacement, probablement exécuté dans les années 1970 ou 1980, serait lié au goût du jour sur des œuvres du passé récent.

Singularité du cadre-baguette : la disparition de la feuillure

Mais en quoi la disparition de la feuillure confirme-t-elle la pureté du médium de la peinture ? Tout simplement parce que la baguette dégage complètement la surface d'un bord à l'autre ; et ce faisant elle affirme la planéité de cette surface. Le cadre traditionnel cache la bordure immédiate du tableau, dissimule sa limite physique, la dérobe à nos yeux, renforçant le caractère différencié de l'espace de la peinture et donc son illusionnisme, son espace particulier. Alors que la baguette fera tout le contraire : elle ne fait que s'appuyer sur le châssis du tableau, libérant la surface totale de la peinture. Surtout elle montre bien ce qui lui arrive à la ligne de pliure de la toile ou au point limite du panneau dur. Ce faisant, elle renforce non seulement l'effet de surface, elle affirme aussi sa limite et la forme de son contour, ces composantes constituant selon Greenberg les caractéristiques essentielles et particulières de la peinture, composantes qui imposent la stricte bi-dimensionnalité de l'objet.

Cette constante structurale se décline selon différentes modalités. Les variations que nous observons ne sont pas le fait d'une suite logique qui va s'imposer et supplanter la structure auparavant adoptée. Nous avons observé ces changements selon un certain déroulement historique et régional. Ainsi les modèles adoptés se recoupent constamment, le fait de maintenir uniquement la baguette comme cadre étant encore une variante des cadres-baguettes des années 1960, même si on voit de plus en plus apparaître, à peu près à partir de la moitié des années 1950, une seconde baguette au dispositif, soit la baguette d'espacement. Elle se retrouve entre la baguette-cadre externe et le pourtour du tableau, souvent alignée au niveau de la surface picturale ou tout juste en retrait de celle-ci. Cette accommodation a pour effet de rendre le tableau flottant, sa surface devenant d'autant plus autonome, encore plus libérée du cadre (Fig. 2).

Cette configuration est sans doute la dernière étape avant le retrait définitif de tout simulacre de l'encadrement, le tableau se dégageant du mur par sa seule épaisseur. D'ailleurs certains artistes proposeront leurs tableaux, sans cadre, au cours des années 1950. Ceux-ci auront leurs bordures protégées d'une bande de toile préencollée, blanc-crème ou blanc, ou pas du tout au cours des années 60, le travail d'application de la matière picturale poursuivant la composition sur les bordures. On peut citer la désormais célèbre exposition de Claude Tousignant (n. 1932) à la galerie d'art non-figuratif l'Actuelle de Montréal en juin 1956, où neuf toiles hard-edge seront présentées avec des bandes de toile écruées au contour⁹. De même, nombreuses sont les toiles de Charles Gagnon (1934–2003), de sa période de séjour



2 | Jack Bush, *Célébration*, 1967, acrylique sur toile, 173,6 x 300,4 cm, Musée des beaux-art de Montréal, 2011.205. Cadre-baguette avec baguette d'espacement en retrait. (Photo : Christine Guest)

new-yorkais (1955 à 1960), qui se présentent sous la même configuration. Et Yves Gaucher (1934–2000) fera de même assez rapidement à partir des tableaux losanges des *Danses carrées* de 1965, où l'application de la peinture se poursuit sur les bordures. C'est que les artistes canadiens de l'abstraction sont déjà bien informés et s'intéressent à ce qui se passe à New-York au cours de ces années, non seulement par la diffusion des magazines d'art, car ils sont nombreux à s'y rendre en visite ou à y séjourner longuement. Michael Snow (n. 1929), Joyce Wieland (1931–1998) et William Ronald (1926–1998) en sont des exemples torontois¹⁰. Ils sont perméables aux modes de présentation aperçus dans les galeries. L'influence de Greenberg est bien présente dans ces milieux, incluant le groupe des Cinq de Régina qui mettront sur pied les ateliers d'Emma Lake, où le critique d'art sera invité à commenter le travail de ces artistes. De même Barnett Newman (1905–1970) participera aussi à ces rencontres estivales¹¹. L'importance du travail de Newman est cruciale dans les années 1950 ; Tousignant a rencontré l'artiste à New-York et ses œuvres lui ont fait forte impression¹². Or Newman a abandonné tout dispositif de cadre dans la première moitié des années 1950, se contentant de protéger les bordures avec des bandes de ruban de coton sergé, le plus souvent de couleur noire.

Une typologie du cadre-baguette

En première analyse on a donc la baguette seule et le dispositif avec la baguette d'espacement. La baguette seule aura tendance à demeurer assez large au cours de la première partie des années 1950. Sa face, lisse, reçoit souvent un fini à la dorure ou à la feuille métallique imitant l'or ; ou bien on la retrouve peinte à la bronzine. Ses côtés sont teints, laissés au bois naturel ou peints de couleur assez foncée, en noir ou dans des tons de gris, comme nous l'avons déjà explicité. Les coins d'assemblage sont presque toujours bout à bout, mais les assemblages à onglet vont apparaître à mesure que le profil de la baguette se complexifie ou autrement s'épaissit en partie à l'arrière, comme nous verrons un peu plus loin, le point d'attache avec le tableau devenant le dos du châssis. On observe parfois des baguettes coudées en svastika, où la baguette dépasse le châssis du tableau selon un mouvement continu horaire ou antihoraire afin de combler l'épaisseur de la baguette à joindre. Comme moyen d'assemblage, l'usage des clous de finition est prépondérant, mais on voit aussi des clous de laiton ou d'aluminium à tête arrondie faire leur apparition, surtout avec les baguettes plus minces. Dans le cas des baguettes épaisses, l'emploi de vis plates à tête fendue en laiton est largement adopté, alors que le point d'ancrage du bois sera fraisé. L'usage des vis Robertson, vis à tête carrée de conception canadienne, est lié aux cadres des années 1960, en

particulier lorsque nous voyons de nouveaux matériaux remplacer le bois, tel l'aluminium et le plexiglas, respectivement apparus au début des années 1960 pour le premier et au milieu de ces années pour le second. Tous les deux sont fraisés à leur point d'ancrage, et, pour le cas de l'aluminium, on verra aussi l'usage de clous à tête arrondie se maintenir.

Ces deux derniers matériaux marquent bien les années 1960. Ils se retrouvent sous la configuration d'une baguette simple vissée. Mais la typologie principale de la baguette d'aluminium sera sans nul doute celle d'avoir une baguette de bois d'espacement peinte en noir ou en brun foncé insérée contre le bord du châssis ; encore une fois cet espacement est ajouté au niveau du plan de la matière picturale ou tout juste en deçà de celle-ci. On voit donc proliférer cette modalité aussi bien chez Michael Snow, Hurtubise, Tousignant et de manière exemplaire chez Molinari pour les tableaux à bandes verticales de la série des *Bi-sériels*, des *Mutations* et des grandes *Dyades*. Selon les commentaires de Jacques Hurtubise (1939–2014) et de Marc Garneau (n. 1956), artiste qui été employé par Molinari à titre de technicien d'atelier, ces baguettes étaient achetées en longueurs de 16 pieds dans l'industrie¹³. Leur largeur typique est d'environ 4,5–5,0 cm et leur épaisseur est presque invariablement de 3mm. Toujours selon Hurtubise, lui-même, Tousignant et Molinari discutaient de ces possibilités d'approvisionnement en 1962–1963, plaçant des commandes communes qu'ils se partageaient ensuite¹⁴.

Pour le cas du plexiglas, cette configuration avec baguette d'espacement est légèrement différente. Elle est en fait d'une seule pièce, le morceau de plexiglas étant profilé dans son épaisseur afin d'inclure le petit décroché d'espacement. Molinari est l'un des artistes qui a pensé cette configuration, en faisant presque une signature. On la retrouve pour de nombreuses grandes compositions des années 1970, un peu moins sur les tableaux de la deuxième moitié des années 1960, par exemple pour le cas de *Mutation athématique rouge-vert* de 1965 (collection du Musée des beaux-arts du Canada). On mentionne le nom de Claude Goulet (1925–1994), artiste montréalais, comme premier représentant au Québec de l'usage de baguettes simples de plexiglas coloré dans la masse sur ses tableaux d'abstraction géométrique¹⁵.

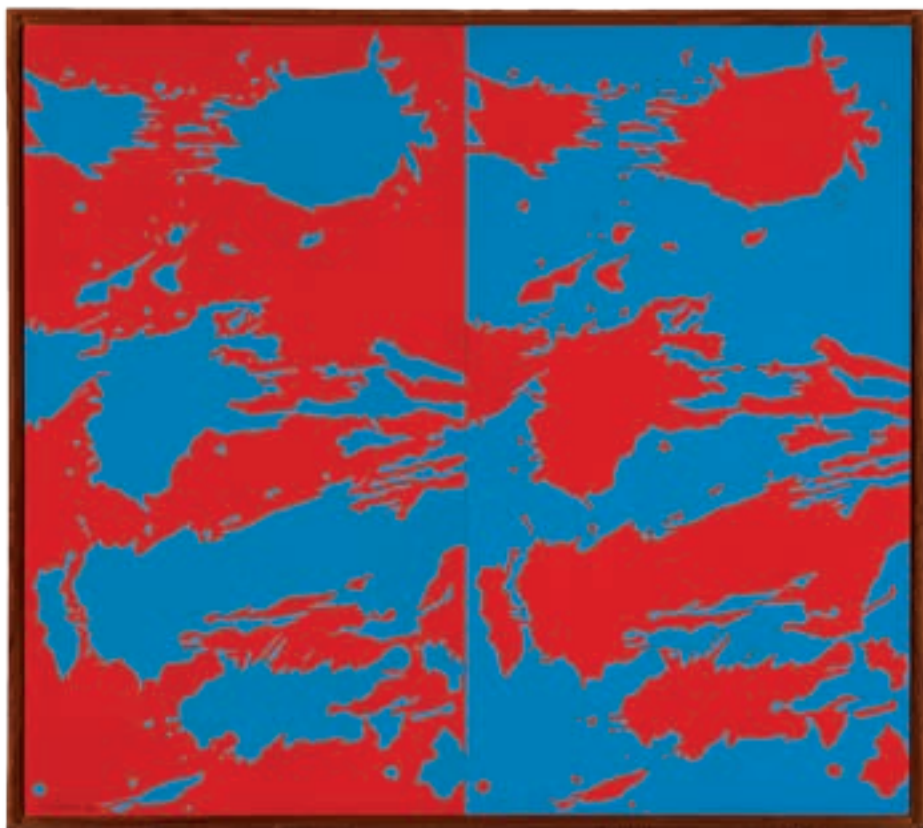
Le plexiglas est parfois utilisé dans le processus de conservation préventive de certains tableaux de cette époque où on veut protéger les bordures. Par exemple, on a documenté des tableaux de Jean-Paul Riopelle (1923–2002) et de Paul-Émile Borduas (1905–1960) des années 1950 pourvus de baguettes simples, de même qu'un tableau de Tousignant, *Les asperges*, appartenant au musée des beaux-arts du Canada. La pensée derrière cet usage est d'offrir une protection avec un matériau qui ferait non-cadre, usant de sa transparence. Sans décrier cet usage, on le voit, le plexiglas transparent est devenu un matériau d'encadrement typique pour cette époque, d'où un

certain glissement sémantique qui accompagne l'opération. Tousignant nous a clairement avoué n'avoir jamais utilisé le plexiglas comme baguette¹⁶. Certains tableaux de Molinari, par exemple *Binoir* de la série des tableaux noir et blanc de 1955 de la fondation Molinari, ou cet autre tableau de la collection du musée des beaux-arts du Canada, *Poly-relationnel* de 1958, acheté en 1975, sont pourvus d'un tel encadrement avec baguette d'espacement profilé. Ces tableaux ont été en sa possession suffisamment longtemps ou l'ont été à demeure, si bien qu'il a pu intégrer cet encadrement à ces compositions. À notre avis le plexiglas n'a pas été utilisé avant le milieu des années 1960, mais ce choix de présentation nous semble justifiable tant sur le plan esthétique que formel.

Des variations : le cadre-baguette avec profil d'espacement et le cadre boîtier flottant

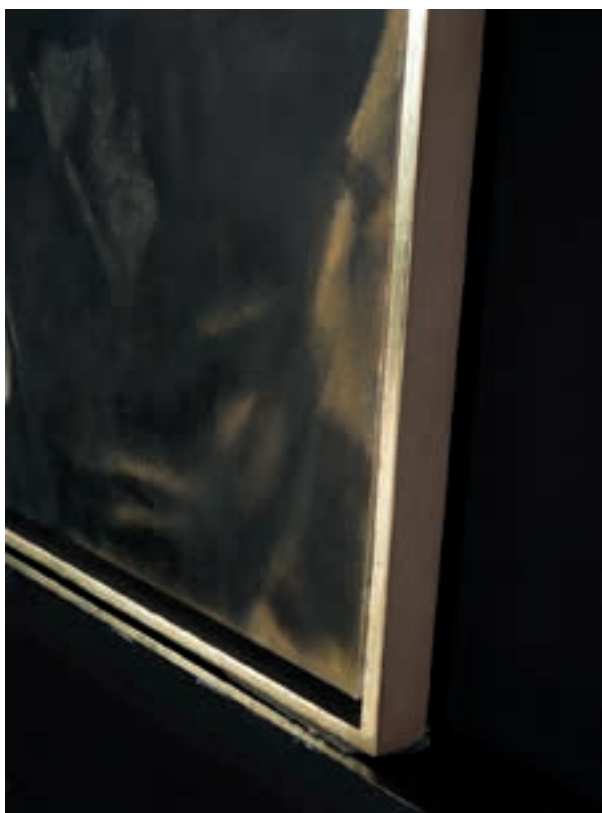
Cette façon de travailler la moulure en profilant la baguette d'espacement en retrait à même le matériau trouve un modèle de référence quelques années auparavant avec la fin des années 1950. C'est en effet à cette époque que certains artistes, réfléchissant à l'esthétique de présentation de leurs tableaux, vont en venir à vouloir éloigner la baguette de la bordure du tableau en faisant fabriquer par des ateliers d'encadreur des profils en noyer et en acajou où le retrait d'espacement est intégré. Ce retrait est alors nivelé à celui de la couche picturale du tableau au montage. On rencontre ces profils chez Hurtubise, Molinari, Tousignant, Jean McEwen (1923–1999) et Lise Gervais (1933–1998) (Fig. 3). Selon Raymond Brodeur, directeur général chez Encadrement Marcel, qui travaillait déjà à cette époque à l'atelier, ce profil aurait été suggéré par Jean McEwen, du moins pour la fabrication à cet atelier au début des années 1960¹⁷. Ces baguettes sont plus souvent qu'autrement vissées aux bordures du châssis avec des vis plates à tête fendue, la baguette étant fraisée et leur assemblage de coins est à onglet.

Ce dégagement des bords de la surface peinte, rendant le tableau flottant est à rapprocher d'une autre solution que l'on verra être largement adoptée au cours de la fin des années 1950, à peu près partout au Canada. En fait il s'agit d'un cadre autonome en bois, le cadre boîtier flottant, mais son apparence confine à celle de baguette d'une certaine largeur qui flotte pour ainsi dire à courte distance du tableau. Le côté intérieur de la baguette et l'espace résiduel aménagé avec la bordure du cadre, ce dernier étant constitué par la partie arrière de la construction à angle droit, sont presque toujours peints en noir. Cette proposition est du même ressort typologique que les modèles à double baguette/espacement tout juste décrit. Comme la baguette elle-même est plutôt large, on voit sa surface peaufinée à la feuille d'or, à la feuille métallique

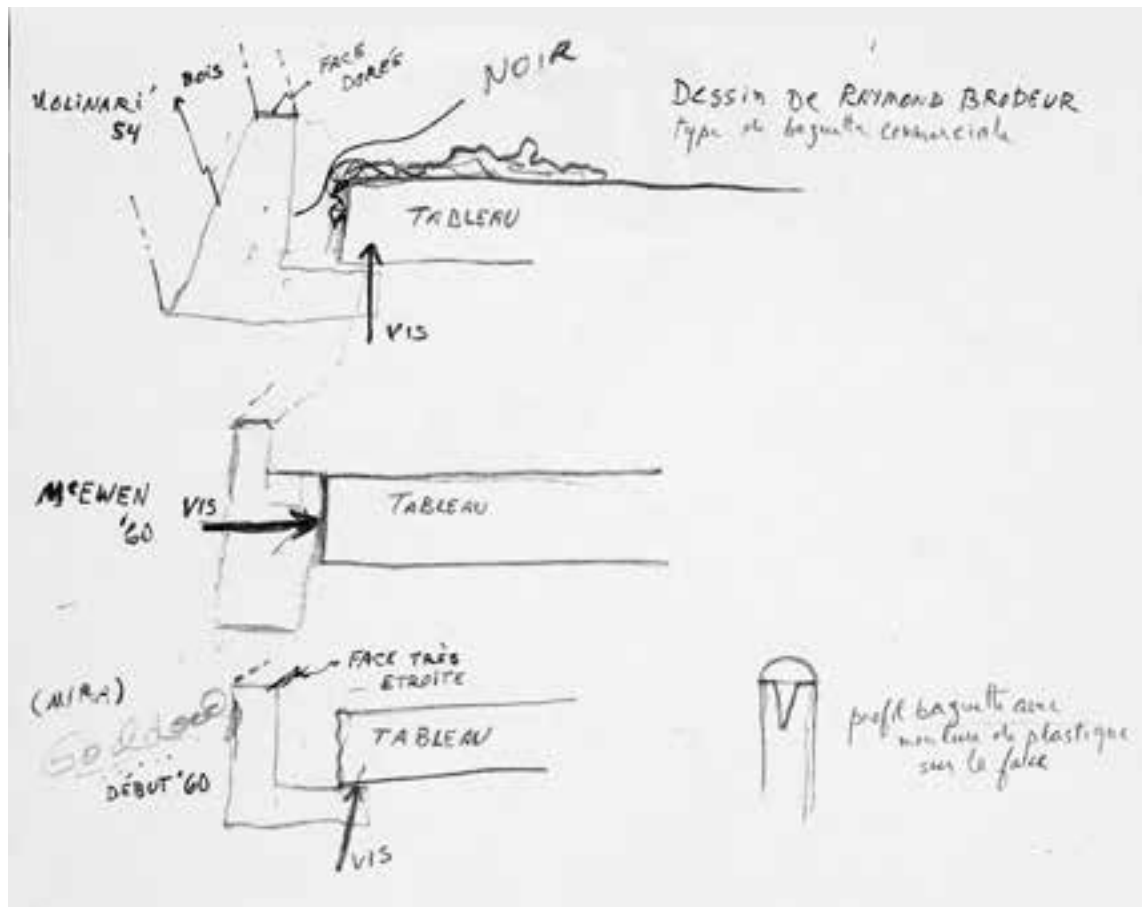


3 | Jacques Hurlbut,
Philiberte, 1966, acrylique
 sur toile, 84,9 x 95 cm,
 Musée des beaux-arts de
 Montréal, 1982.32. Cadre
 baguette avec profilé
 d'espacement. (Photo :
 Christine Guest)





4 | Jock MacDonald,
Elemental Fury, 1960, huile
 et lucite sur toile, 120,8 x
 136,7 cm, Musée des beaux-
 arts de Montréal, 1962.1330.
 Cadre boitier. (Photo : Jean-
 François Brière)



5 | Croquis de Raymond Brodeur, directeur général, Encadrement Marcel Montréal, annoté par l'auteur.

argent ou or, alors que le côté externe du bois est teint ou peint généralement de couleur foncée, en brun, gris ou noir. Le tableau est déposé sur le devant de ce boîtier ajouré et vissé au dos du châssis (Fig. 4).

On peut imaginer que ces cadres étaient commandés selon des mesures spécifiques auprès d'ateliers d'encadreur, tout comme les longueurs de baguette avec la face dorée ou avec des finis de teinture polis ou peints. Certaines de ces moulures, pensées par des artistes, deviendront des modèles de référence chez certains de ces commerçants. Ainsi l'atelier Encadrement Marcel a mis au point en 1954, à la demande de Riopelle, une moulure avec le côté externe en angle aigu, dont la face était dorée ; on la désigne encore comme le modèle Riopelle. Ce modèle de type cadre boîtier permettait par sa portion flottante de ne pas écraser les empâtements en débordement des bordures. De même on fait parfois référence à un modèle similaire, le

Goddard, où la partie baguette est mince et droite, ce profil étant favorisé par la galeriste Mira Goddard au début des années 1960¹⁸ (Fig. 5).

Apparition d'un modèle commercial typique de baguette

Ce va-et-vient entre les demandes des artistes et l'encadreur n'empêche pas les ateliers d'encadrement de proposer des modèles de leur cru, au goût du jour, et la baguette de ces années-là n'y échappera pas. Ce qui émergera dans le commerce, fort probablement en provenance des États-Unis¹⁹, est celui de la baguette simple en bois dont la face est dotée d'une petite moulure en demi-cercle de plastique dur dorée, bien que nous ayons détecté cette moulure de couleur argentée et en profil plus large et plat pour les deux couleurs. Elle serait apparue au début des années 1960, du moins au Canada. De construction très simple, elle fut fabriquée par certains encadreurs de Toronto et de Montréal²⁰. Le bois utilisé aurait été le noyer et l'acajou, mais ces essences furent rapidement remplacées par le cèdre, bois mou dans lequel il est aisé de pratiquer une fente longitudinale sur la longueur afin d'y insérer la partie inférieure du T composant la moulure. Dans la majorité des cas elle mesure 8mm de largeur ; la baguette de cèdre est de même largeur avec une profondeur typique de 4,0–4,5 cm. Lorsqu'elle est utilisée seule contre la bordure du tableau, la baguette est fixée en avancée de la surface picturale de quelques millimètres, étant fixée en place à l'aide de clous de finition. Selon cette configuration, elle est surtout assemblée aux coins de bout à bout, mais on observe des assemblages à onglet. L'assemblage des coins à onglet sera certainement le fait de sa configuration typique, où on retrouve la baguette d'espacement en bois, placée en retrait et peinte en noir ou brun foncé.

La moulure de plastique était commandée par l'atelier d'encadrement chez des fournisseurs grossistes. Elle était livrée enroulée sous forme de bobines de 1000 pieds²¹. Cet enroulement explique sans doute que la moulure elle-même rétrécit très souvent sur sa longueur après un certain temps, faisant apparaître un manque de quelques centimètres, exposant la fente dans le bois aux quatre coins de l'assemblage, le plastique reprenant sa dimension première après cet étirement.

Ce modèle commercial, très peu cher se répandra rapidement au cours de la deuxième moitié des années 1960 et perdurera dans les années 1970 et 1980, tant du côté canadien qu'américain. On l'observe ainsi sur de nombreux tableaux de McEwen des années 1970 et 1980. De même pour des tableaux de Jack Bush (1909–1977) à partir de 1965 (Fig. 6). Cette modalité d'encadrement est bien sûr le fait des galeristes et des exigences du marché de l'art. Ainsi, pour les tableaux de Bush qui auraient été encadrés à Toronto dans ces années-là, c'est l'atelier Dickens Fine Arts qui effectuait



6 | Jack Bush, *Tall Stripes*, 1969, acrylique sur toile, 110,5 x 51,5 cm, Musée des beaux-arts de Montréal, 2000.147. Cadre-baguette avec moulure de plastique doré sur la face. (Photo : Jean-François Brière)

le contrat²². Il est bien documenté que Bush prêtait très peu d'intérêt à cet aspect de la mise en marché, allant même jusqu'à éviter les vernissages de ses propres expositions²³. À Montréal, l'atelier Encadrement Marcel a exécuté sporadiquement ce type d'encadrement, et on sait que la galerie Waddington adoptait cette baguette pour un certain nombre de ses artistes²⁴.

Malgré son apparence purement commerciale, cette baguette nous semble terriblement bien représenter ce parti pris de l'encadrement de ces années, de cette peinture qui réussira à inscrire l'autonomie de sa pratique. En ce sens, elle vaut la peine d'être maintenue sur les tableaux qui l'utilisent au même titre que les cadres produits par les artistes, de facture plus artisanale et singulière, même si les coins d'assemblage présentent souvent des raccourcis à la moulure

de plastique, que la baguette elle-même est fendillée et fragilisée par des éclisses parfois importantes. Il faudrait non seulement conserver ces cadres, mais sans doute les restaurer, car ils nous apparaissent comme un autre signe certain de la manifestation et de l'affirmation de l'objet peinture.

NOTES

Remerciements : Cette étude n'aurait pu être menée à bien et surtout efficacement sans l'aide des personnes suivantes:

Assistante à la recherche : Émilie V. Ruiz, candidate à la maîtrise en muséologie, Université de Montréal (2014).

Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa : Charlie Hill, anciennement conservateur en chef de l'art canadien et Christopher Davidson, conservateur de l'art canadien moderne.

Musée d'art contemporain de Montréal : Marie-Noël Challan Belval, restauratrice et Mylène Dionne, technicienne aux archives

Fondation Molinari, Montréal : Gilles Daigneault, directeur de la fondation et Lisa Bouraly, adjointe à la direction

- 1 Louis MARIN, *De la représentation*, Paris, Le Seuil, éd. Gallimard, p. 342.
- 2 Sur cet aspect du cadre qui génère une fenêtre isolée sur le monde, on peut mentionner, en plus du texte de MARIN, *op.cit.*, celui de Thierry LENAIN et Rudy SEINMETZ (dir.), *Cadre, seuil, limite. La question de la frontière dans la théorie de l'art*, Belgique, Vottem, Édition La lettre volée, 2010 ; pour une approche sémiologique, Louise CHARBONNIER, *Cadre et regard. Généalogie d'un dispositif*, Paris, Édition L'Harmattan, 2007.
- 3 Denise LECLERC, *La crise de l'abstraction au Canada. Les années 1950*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, p. 37–44.
- 4 Nicole DUBREUIL-BLONDIN, *La Fonction critique dans le Pop Art américain*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, p. 30–32.
- 5 *Ibid.*, p.29
- 6 Dans le cadre de cette étude, près de 400 tableaux ont ainsi été examinés et documentés au sein de ces institutions.
- 7 Conversation téléphonique avec l'artiste Jacques Hurtubise, 14 oct. 2014.
- 8 Nous avons eu des entretiens avec l'artiste Claude Tousignant, Raymond Brodeur (directeur général Encadrement Marcel, Montréal), l'artiste Marc Garneau, l'encadreur Rémi Bédard (Encadrex, Montréal) ; des conversations téléphoniques avec l'artiste Jacques Hurtubise, le galeriste Simon Blais (galerie Simon Blais, Montréal), l'encadreur Emmet Maddix (Emmett's Custom Framing Co., Toronto) ; et des échanges courriels avec Brian Dedora, encadreur ayant travaillé à la Isaacs Gallery, Toronto, dans les années 1970.
- 9 Roald NASGAARD et Michel MARTIN, *Les plasticiens et les années 1950/60*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec et Markham, ON, Varley Art Gallery of Markham, 2013, p. 40, 127.

- 10 Hale BARRIE, *Toronto Painting: 1953–1965*, Ottawa, The National Gallery of Canada, 1972, p. 8–9.
- 11 LECLERC, *La crise de l'abstraction au Canada*, p. 68.
- 12 *Ibid.*, p. 191.
- 13 Respectivement au cours d'une conversation téléphonique avec J. Hurtubise, 14 octobre 2014, et lors de l'entretien avec M. Garneau, 7 juil. 2014.
- 14 *Op. cit.* Conversation téléphonique avec J. Hurtubise.
- 15 Cette remarque a été faite par Simon Blais, galeriste de la galerie Simon Blais (Montréal) au cours d'une conversation téléphonique, 18 juil. 2014 ; de même lors de l'entretien avec Raymond Brodeur, directeur général Encadrement Marcel (Montréal), 9 juin 2014. Ce dernier a ajouté que l'artiste « insère une baguette d'espacement de couleur phosphorescente, pour mettre en lumière les couleurs de ses tableaux ».
- 16 Entretien avec Claude Tousignant à son atelier, Montréal, 28 août 2014.
- 17 *Op.cit.* Entretien avec Raymond Brodeur.
- 18 *Ibid.*
- 19 Cette information sur la provenance et l'origine de cette baguette n'a pu être complètement confirmée par aucun des intervenants rencontrés ou questionnés au téléphone ; ni Raymond Brodeur, ni Emmett Maddix, ni Brian Dedora, ni Simon Blais, ni Rémi Bédard ; mais ils sont tous à peu près certains qu'elle est d'origine américaine.
- 20 Observations confirmées par Raymond Brodeur (entretien, 9 juin 2014), Simon Blais (conversation téléphonique, 18 juil. 2014), Emmett Maddix (conversation téléphonique, 14 oct. 2014) et Brian Dedora (échange de courriels, 13 oct. 2014).
- 21 Observations mentionnées par Brian Dedora (échange de courriels, 13 oct. 2014) et Raymond Brodeur (entretien, 9 juin 2014).
- 22 Information mentionnée par Emmett Maddix, conversation téléphonique, 14 oct. 2014.
- 23 Thérèse DION, *Ascension de trois artistes canadiens sur le marché de l'art. Jack Bush, Yves Gaucher, David Rabinowitch*, mémoire de maîtrise en histoire de l'art, Faculté des arts et des sciences, Université de Montréal, non publié, p. 54.
- 24 *Op. cit.* Entretien avec Raymond Brodeur.

Observations on the Frame-Batten of the 1950s and 1960s: The Emancipation of Painting

RICHARD GAGNIER

During the 1950s and 1960s, frame profiles were generally simplified, and in some cases the frame was abandoned entirely. This simplification, observable in avant-garde art practices throughout Canada and elsewhere, was particularly evident in the work of artists for whom the logical conclusion of the precepts of modernist painting was abstraction. This position was effectively defended and justified in the formalist discourse expounded by Clement Greenberg, a masterly commentator of the period. It was increasingly common to see frames composed of narrow strips – initially in wood – often separated from the edge of the painting by other, shallower wooden strips, set back and painted in dark tones. While continuing to establish the limits of the surface, this arrangement also had the effect of affirming the autonomy of the means deployed upon that surface, thereby subtly contributing towards the self-referential nature of this form of painting (Greenberg). The batten, or strip, often handcrafted, began to appear in different materials, including aluminium and Plexiglas. If it remained the prototypical wood, the narrow front edge was treated in a variety of ways – painted or given a gilded or metallic finish. A commercial version of the strip-frame produced subsequently on a fairly large scale featured the addition to the front edge of the strip of a narrow convex moulding made of gold plastic. Use of this standardized, factory-made model, which quickly became widespread, accompanied the affirmation of the new painting paradigm.

The aim of this initial study is to document the different variants of this model based on the analysis of a broad inventory of Canadian paintings included in the collections of three Canadian museums and the Guido Molinari Foundation (Montreal). Aside from the frame-batten, the study also examines the visually similar structure known as the floating box-frame. While exploring the different approaches adopted by particular artists during these decades and their framing choices for distinct series, the author looks also at the question of who was principally responsible for the frames – artist, framer, or gallerist. It emerges that the new frame-batten profile, commissioned from framers by artists, was soon adopted, sometimes with variations, by dealers.

Translation: Judith Terry



1 | Maclean, *ART*, 2001, intervention, Montréal. (Photo : Maclean)