

## LA QUALITÉ PSYCHIQUE DANS LA PEINTURE DE DENIS JUNEAU

L'exposition consacrée à l'artiste montréalais Denis Juneau au Musée des beaux-arts du Canada<sup>1</sup> avait pour but de réévaluer au sein de sa production les quelques oeuvres de l'artiste appartenant à la collection du musée. En dépit de son allure de rétrospective elle se rattachait plutôt à une série d'expositions antécédentes connues sous le titre général *À la découverte des collections*. L'oeuvre de Juneau n'ayant jamais fait l'objet d'une rétrospective comme telle, il semblait pertinent de s'en rapprocher pour dégager l'essentiel de la démarche de l'artiste.

### *Prévision et liberté*

Lorsque Denis Juneau termine ses études à l'École des beaux-arts de Montréal en 1950, la société montréalaise a fait le tour de maintes questions que l'on peut se poser au sujet de l'art. Elle a vécu de près le jeu des avant-gardes se déclassant les unes les autres et la remise en question de l'enseignement de la peinture. Elle a gardé le vif sentiment de la gravité de son destin une fois trempée au plus profond du bain de la modernité. Juneau lui-même a assisté à la parution de *Refus global* sans trop s'émouvoir, prévenu par ses proches et leurs amis du vacarme qui en sortirait. C'est de sang-froid qu'il avait choisi d'étudier sous Alfred Pellán et il ne s'en est pas repenti, se contentant de formuler pour lui-même certaines réserves à l'égard de son maître.

Le peu d'intérêt qu'il accorde au mouvement automatiste se modifie lentement au cours de son séjour en Europe de 1954 à 1956. S'il se sent moins porté vers les tendances que l'on dit "aformelles" ou "lyriques" qu'il juge encore comme un excès romantique, il sait tout de même reconnaître le génie créateur authentique de Paul-Émile Borduas. Juneau qui en 1950 fut d'abord fortement influencé par Alfred Pellán<sup>2</sup>, n'a pas tardé à se distinguer en s'éloignant de l'art figuratif après avoir découvert dans des li-

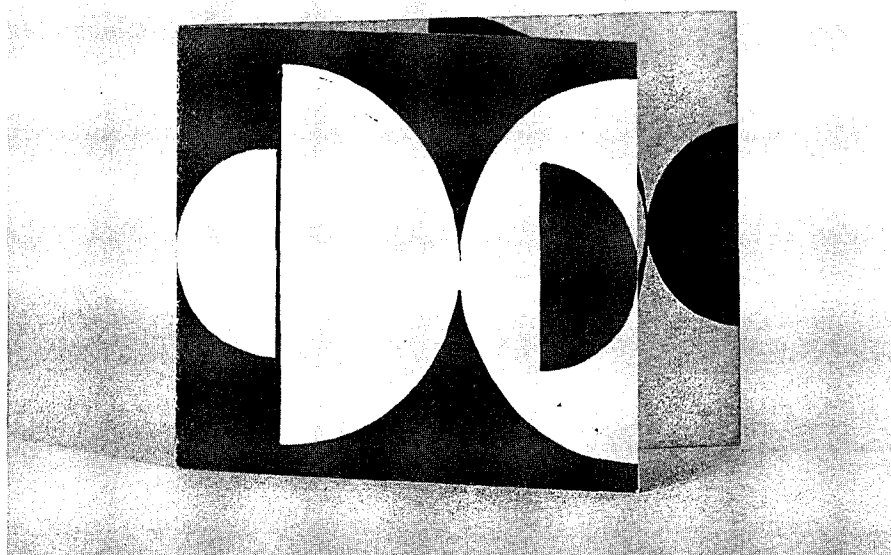


fig.1 Denis Juneau, *Carte de vœux*, vers 1955, encre verte sur carton, fermée, 10,05 x 13,08 cm, coll. particulière. (Photo: Musée des beaux-arts du Canada, (MBAC), Ottawa.)

vres et des revues comment l'art de Piet Mondrian et encore plus celui de Sophie Taeuber-Arp pouvait l'émouvoir profondément. La parole muette mais souriante et poétique de cette artiste l'engage à retravailler son propre vocabulaire. Sous l'influence de sa formation initiale à Montréal où l'on discute comparativement autour de lui l'attitude de Pellan et celle de Borduas, comme par l'approfondissement qu'il fait par la suite de l'abstraction géométrique (lors de ses visites dans diverses grandes villes européennes en 1954), sans pour autant se désintéresser de certaines formules abstraites issues du mouvement Dada, Juneau se situe à la rencontre de la "prévision et de la liberté". Son art exemplifie la jointure de la discipline et de l'improvisation.

Au cours des études en "design" qu'il entreprend en Italie en 1955 et 1956 au *Centro studi arte industria* de Novara, il concentre son attention sur les mille façons d'agencer de manière expressive les formes géométriques les plus simples: carrés, rectangles, cercles et demi-cercles. À cette époque, il travaille principalement à la gouache. La carte de vœux (fig.1) qu'il conçoit à la fin de l'année 1955 montre bien son ingéniosité. Deux demi-cercles clairs et contigus en un point, occupent la région centrale du rectangle. Celui de droite repousse à l'avant-plan un demi-cercle sombre

de plus petit format lequel s'accouple de façon semblable à sa contre-partie à l'extrême droite du volet intérieur de la carte. À cette première rime en valeurs contraires et de formats différents s'ajoute celle des deux longs rectangles verticaux qui se dessinent en plans arrières aux extrémités de droite et de gauche. Enfin un petit demi-cercle clair à l'extrême gauche fait écho au demi-cercle sombre de l'extrême droite. À cette première lecture peut s'en ajouter d'autres toutes aussi fascinantes que la première et portant au sourire même si tout ce langage comporte des rapports évidents avec le monde macro-physique, avec les "espaces infinis" où circulent le soleil et la lune. À Novara, Juneau travaille également des formes plus capricieuses et plus près du monde végétal, audacieusement colorées et sans doute inspirées par sa grande admiration pour Henri Matisse. Il poursuit des recherches formelles en trois dimensions, maquettes et travaux de sculpture. Sa principale source de renseignement sur l'art européen demeure la revue d'André Bloc. À l'École des beaux-arts de Montréal il feuilletait assiduellement *Art d'Aujourd'hui* où les articles de Léon Degand s'ajoutaient à ceux du directeur de la revue au sujet de l'art contemporain en Europe. Lorsqu'en 1955 *Art d'Aujourd'hui* se transforme en *Aujourd'hui art et architecture*, une certaine forme d'intégration des arts à l'architecture est mise de l'avant. Maints exemples des meilleures réussites de l'esthétique industrielle européenne figurent dans la revue, ce qui ne saurait lui déplaire. Toutefois, en dépit du diplôme qu'il obtient à l'école de Novara c'est par ses travaux de peinture qu'il entend insérer une pratique novatrice dans la société. Au moment de ses premiers envois à des expositions européennes c'est la photographie d'une grande composition à la gouache intitulée *Carré blanc* qu'il a fait tenir à la revue parisienne *Aujourd'hui art et architecture*. Celle-ci sera reproduite à la page 47 du numéro de novembre 1956 (n° 10) à titre d'exemple d'art abstrait expérimental. L'oeuvre rappelle incontestablement Maurice Herbin dont il avait pu voir les tableaux à la Galerie Denise René. Mais il ne faut pas voir dans ce fait une indication trop précise sur la source de son inspiration. Lorsqu'il se réfère au mouvement *Cercle et carré* (1930), Juneau pense plutôt à Sophie Taeuber qu'il sait plus souple que Herbin, lequel on associe plutôt au mouvement *Abstraction-Création* (1931).

Denis Juneau n'a pas songé alors à suivre Maurice Herbin sur le chemin d'un alphabet de la forme. Il cherchera cependant à rendre plus captivants les jeux formels et colorés de ses compositions. L'idée d'un espace dynamique l'occupe déjà, idée d'ailleurs parfois exprimée dans la revue d'André

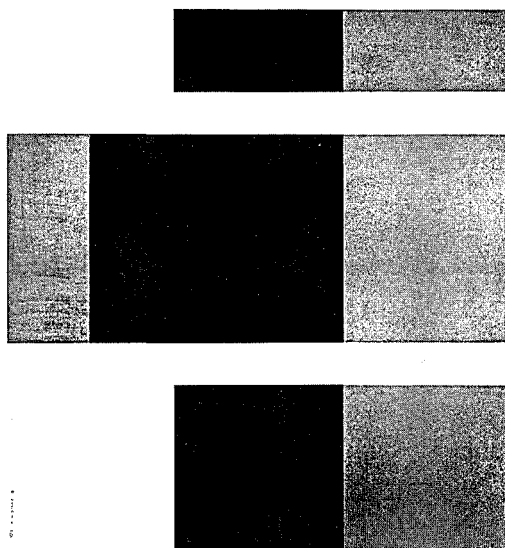


fig.2 Denis Juneau, **Blancs, noirs, bleus, jaunes**, 1958, gouache sur carton, 76,0 x 61,0 cm, coll. particulière. (Photo: MBAC, Ottawa.)

Bloc. Ce même numéro de novembre 1956 reproduisait un article (pp. 50-55) que Juneau ne se rappelle pas avoir lu, mais dont il reconnaît aujourd'hui l'importance. Celui-ci avait pour titre *L'atome (Arts, science et technique)* où Guy Habasque écrivait, après avoir résumé les découvertes connues à l'époque concernant la structure atomique de la matière:

Or, il est remarquable que, parallèlement, les artistes aient abandonné l'ancienne notion classique des volumes fixes et statiques construisant une certaine portion d'un espace essentiellement euclidien pour lui substituer celle d'un espace conçu – selon l'excellente définition du Professeur Doerner – comme un entrecroisement de mouvements et d'énergies.

C'est à-propos de travaux comme *Carré blanc*, quoique plus colorés et souvent limités à l'utilisation de formes rectilignes à angles droits (fig.2) que le critique montréalais Rodolphe de Repentigny écrira deux ans plus tard "nous avons ici affaire non pas à des descriptions d'architectures imaginées [ . . . ] mais bien à des projets symboliques où chaque forme joue le rôle d'un signe dans une formule algébrique"<sup>3</sup>. Deux tableaux à l'huile de grands formats (figs 3 et 4) conservés dans des musées canadiens, témoi-

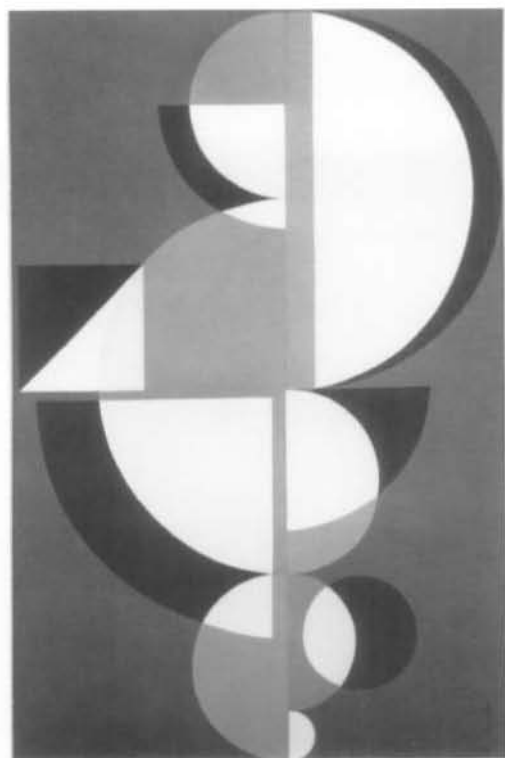


fig.3 Denis Juneau, **Composition abstraite**, 1958, huile sur masonite, 122,2 x 81,2 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa (26,731). (Photo: MBAC, Ottawa.)

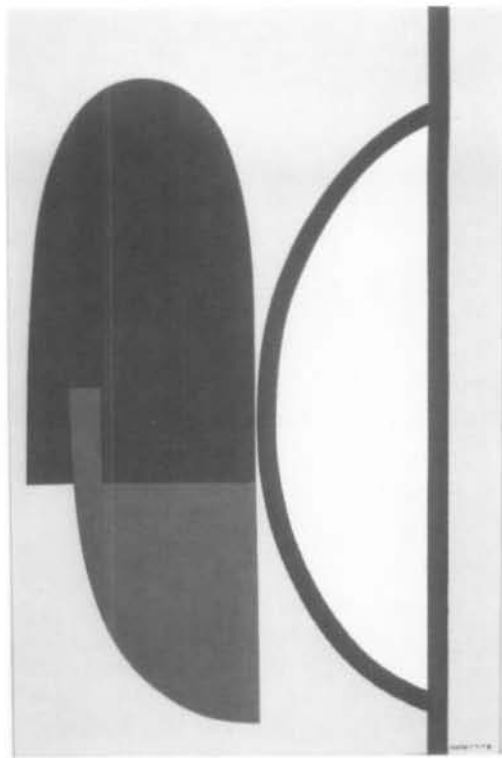


fig.4 Denis Juneau, **Abstraction**, 1958, huile sur masonite, 121 x 80 cm, Musée d'art contemporain, Montréal. (Photo: Ron Drummond, Montréal.)

gnent des recherches de l'artiste à l'époque. Ils faisaient partie d'un groupe d'oeuvres que l'artiste avait soumis au *Concours artistique de la Province de Québec* en 1958. Celui du Musée d'art contemporain fut fort probablement accepté au concours puisqu'il porte en son endos l'étiquette de cette exposition<sup>4</sup>. Quoi qu'il en soit, les deux compositions restent "dépouillées"<sup>5</sup> selon l'intention de l'artiste, les effets de surprise (étonnement) y sont nombreux et dénotent une qualité psychique rattachée à des considérations émerveillées devant les réalités du "grand univers". Ces portions de cercles et de carrés, ces très longs espaces rectangulaires verticaux, mobiles et contrastés, relient les plans médians au plan pictural en raison de pulsions et de rétentions dans un espace unitaire.

Il ne faudrait pas croire que les remarques du critique de Repentigny qu'une mort accidentelle devait ravir à la critique montréalaise en 1959, furent suffisantes pour calmer toutes les inquiétudes du milieu artistique québécois à l'égard de la peinture non-figurative et surtout à l'égard de cette forme toute particulière que l'on jugeait froide et dépourvue de poé-

sie. Coup sur coup, deux expositions reprendront le débat. Tout d'abord celle de l'École des beaux-arts intitulée *Art Abstrait*, en 1959, où figurent Belzile, Goguen, Juneau, Leduc, Molinari, Toupin, Tousignant, soient les plus discutés des membres de l'Association des artistes non-figuratifs de Montréal. Dans son introduction au catalogue de l'exposition, Fernande St-Martin insiste sur deux points: la nécessité d'une réponse toujours plus entière, appuyée sur une meilleure conscience des structures sous-jacentes à l'activité créatrice, afin d'assurer la survie d'un art radicalement neuf et différent; puis la légitimité de l'autonomie de la peinture à titre de langage. La seconde exposition, celle des artistes Juneau, Molinari, Perciballi et Tousignant à la Galerie Denyse Delrue en 1960<sup>6</sup>, vient offrir une explication additionnelle mais succincte, soit celle d'un sous-titre: *Abstraction dynamique*.

Le concept de l'abstraction dynamique renvoie aux grands maîtres de l'abstrait construit, à Mondrian d'abord puis à Robert et Sonia Delaunay, mais sans doute aussi, à tous ceux qui sous une forme ou une autre ont tenté de se construire des instances symboliques susceptibles d'offrir une médiation aux rigueurs existentielles du début du XX<sup>e</sup> siècle. L'oeuvre de Denis Juneau n'est pas comme celle de Guido Molinari entrecoupée de positions théoriques susceptibles de renseigner sur les rapprochements et les écarts de l'artiste à l'égard des démarches qui ont inspiré les siennes. Toutefois, l'artiste a maintes fois expliqué lors de conversations qu'il avait lu sur le cubisme et sur les mouvements rattachés à l'*Art concret* afin d'asseoir sa position théorique sur des considérations mûrement réfléchies. Sa théorie se résumerait peut-être à une certaine nécessité d'élaborer longuement dans la conscience le principe de toute composition formelle et colorée avant d'en entreprendre l'exécution. Mais il ne faudrait pas oublier non plus sa préférence marquée pour les inventions formelles d'une expressivité joyeuse. Juneau voudrait également que l'on considère que le jeu amusé et la gaieté offrent eux aussi un autre possible dans la recherche de l'assouplissement des lois qui régissent les comportements humains dans presque toutes les sociétés du XX<sup>e</sup> siècle. C'est sans doute pour faciliter la compréhension de ce double objectif qu'il prend parfois plaisir à souligner dans ses compositions la présence d'éléments référents par le choix de titres comme *Demi-lune rouge*.

Ce facteur n'a pas touché certains critiques des années soixante. Ainsi un article paru dans *Le Nouveau Journal*, le 2 février 1962 à l'occasion de l'exposition Juneau à la Galerie Norton du Musée des beaux-arts de Mont-

réel, n'accorde aucune valeur poétique aux compositions de l'artiste. La reproduction d'un tableau intitulé *Demi-Cercles* (1956), une oeuvre incontestablement riche de sens par le seul effet de la variété des trajets de lecture offerts, est en effet accompagné de commentaires négatifs comme celui-ci: "Cet élémentarisme laisse pourtant une impression de sécheresse [...] qui provient d'une imagination équilibrée, structurée, beaucoup plus que de l'inspiration". C'était là ignorer les vertus de la plus précieuse dialectique entre la prévision et la liberté et du même coup effacer l'apport historique de l'*Art concret*, combiné au mouvement *Dada* chez Sophie Taeuber et Hans Arp dont Juneau voulait s'inspirer.

En fait, un tel aveuglement persistait chez maints critiques incapables de saisir le bien-fondé des recherches plasticiennes depuis leur apparition sur la scène montréalaise en 1955.

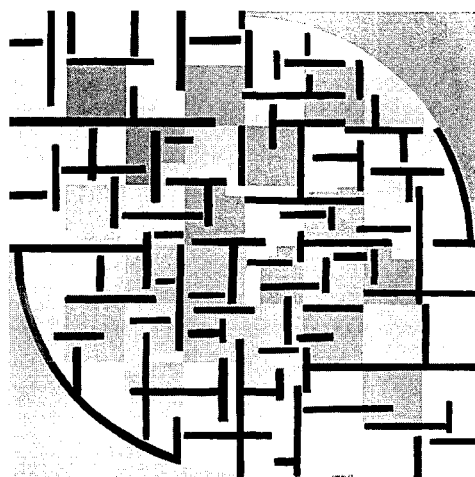


fig.5 Denis Juneau, *Terre*, 1962, huile sur toile, 104,1 x 104,1 cm, collection de l'artiste, Montréal.  
(Photo: R. Max Tremblay, Montréal.)

### *Espace dynamique et matière psychique*

Un tableau "abstrait" de 1962 porte un titre non équivoque: *Terre* (fig.5) montrant le globe terrestre ouvert sur l'infini et formé de régions à hautes concentrations corpusculaires, de régions croirait-on, où l'espace-temps a pris une "courbure" particulière. Est-ce là une interprétation par trop fantaisiste du tableau? Sans aucun doute l'idée d'une multiplicité de tirets horizontaux se buttant contre des tirets verticaux provient-elle de l'utilisation que faisait Piet Mondrian des croisements de plans horizontaux et

verticaux comme dans son tableau de 1915 *Jetée et Océan* (1915, Kröller-Muller). Mondrian a bel et bien consigné son intention de recréer un équivalent de l'aperçu émouvant de la calme baie de Sheweninghen où la mer, le ciel et les étoiles déterminaient une vision cosmique<sup>7</sup>. Denis Juneau gardait vaguement en tête les célèbres tableaux de Mondrian lorsqu'il exécutait ses dessins et tableaux post-cubistes du début des années soixante<sup>8</sup>. La note la plus personnelle qu'il nous laisse dans son tableau intitulé *Terre* réside dans le fait d'avoir ouvert deux côtés du globe pour en permettre l'extension, sur la gauche supérieure et la droite inférieure, dans un univers "continu". Lorsque Mondrian sectionne ainsi ses compositions post-cubistes de formats circulaires, il le fait en débordant des deux côtés du format donné. Dans le tableau de Juneau la forme circulaire n'est pas sectionnée: elle s'ouvre sur un espace peint dans le format donné. L'artiste élabore une forme ouverte dans une composition ouverte en diagonale. Comme la terre est reliée au reste de l'univers ainsi en est-il de sa personne avec le monde ambiant.

Le tableau *Terre* date de l'année même de l'exposition Juneau (fig.6) à la galerie XII du Musée des beaux-arts de Montréal, laquelle comprenait un bon nombre de toiles témoignant de la réflexion intellectuelle de l'artiste



fig.6 Vue de l'exposition Juneau au Musée des beaux-arts de Montréal en 1962.  
(Photo: Studio Lausanne, Montréal.)

sur l'art de Mondrian, et aussi sur celui de Victor Vasarely. Il doit interrompre ce travail pour occuper un poste de "designer" chez des architectes montréalais de 1963 à 1966. Ces trois années lui ont permis de revenir mentalement sur son esthétique et de réfléchir sur l'importance de l'intégration des arts à l'architecture comme à divers autres lieux de la vie communautaire. Il n'a pas connaissance alors de certaines manifestations newyorkaises du mouvement *cynétique optique* comme ses collègues Guido Molinari et Claude Tousignant participant à l'exposition *The Responsive Eye*. Par la suite, il cherche à reprendre ses "travaux théoriques", sous formes de dessins, de gouaches, et de maquettes entre autres, où il refuse de cacher ses divers emprunts. Il ne semble rien emprunter cependant au milieu des exposants à la Galerie du Siècle: Molinari, Tousignant, Gaucher, Gagnon et Goguen. Par ailleurs il faut reconnaître que les modalités de la mise en circulation de son oeuvre contribuent à sa définition; elles forcent l'artiste à repenser son système en relation avec celui de ses collègues. Interviewé par le critique Michael White en 1969 sur la raison de ses jeux formels, Juneau répond: "Je cherche à illustrer le mouvement dans le monde, le mouvement nucléaire, le mouvement perpétuel dans l'espace, la vibration invisible des sons, le mouvement du battement du coeur humain"<sup>9</sup>. Voilà une réponse qui en dit long. Elle explique que l'artiste a pu donner un sens précis à l'exposition de groupe intitulée *Espace Dynamique* à laquelle il participait en 1967. Sans doute aurait-il aimé à l'époque cette phrase de Jean E. Charron:

La Science nous décrit les lois qui gouvernent le comportement de la matière. L'Art cherche à pénétrer plus profondément au coeur de la Nature et à inclure dans sa description la partie psychique de l'Univers, indissociable de la matière.<sup>10</sup>

Les jeux formels qu'affectionne Juneau, gagnent en complexité à compter de 1966 et sa qualité la plus constante demeure son goût de la surprise, de l'inattendu, ce goût du risible dont l'héritage lui vient de son admiration pour certains "dadaïstes", pour Paul Klee, et pour Pellan aussi. Les "ruptures de déterminismes"<sup>11</sup> sont nombreuses et constantes dans les grandes toiles qu'il exécute pour l'exposition *Sept artistes de Montréal*<sup>12</sup>. Elles apparaissent entre autres dans *Ronds dans ronds* où un seul des grands disques, soit le vingt-cinquième, se présente isolé avec son noyau central, comme un élément passif. Elles le sont dans le principe même des tableaux transformables comme *Abstraction de l'image* (1969), *Spectrorames* (1970, Musée du Québec), et finalement la série des *Pendules* (1972 et 1983).

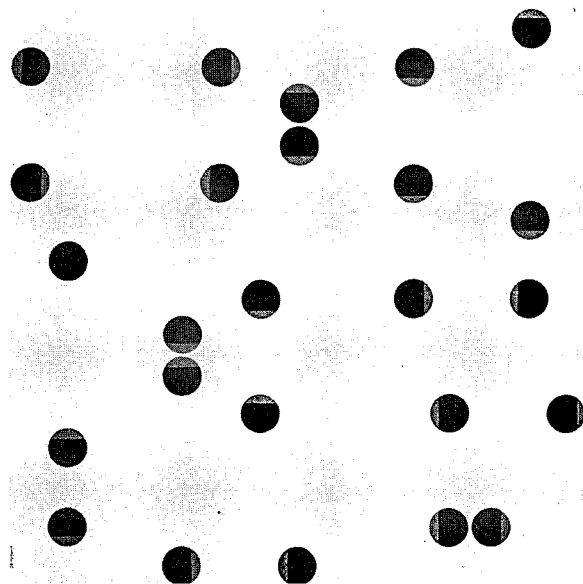


fig. 7 Denis Juneau, *Deux rouges sur vert*, 1968, acrylique sur toile, 173 x 173 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa (15,694). (Photo: MBAC, Ottawa.)

Dans *Orange et rose sur bleu Picabia* (1968, coll. de l'artiste) et *Deux rouges sur vert* (fig. 7) Juneau déjoue son propre calcul initial des règles opératoires qui lui ont servi de point de départ. Tout algorithme rigoureux lui semble suspect devant le problème qu'il affronte. Il dispose ses disques polychromes dans des ordres syncopés et selon des grilles structurales capricieuses. La fatigue de la rétine brouillera finalement l'image à un second degré.

Les tableaux précités montrent des disques polychromes sur fonds unis. Ils doivent quelque chose à Sophie Taeuber qui au cours des années trente structurait ses compositions par éléments ponctuels comme dans *Composition avec cercles et demi-cercles* (1934, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo). Juneau y greffe son invention personnelle. Il combine des éléments binaires (actifs) et des éléments simples (passifs), ou encore, à certains disques et demi-disques s'ajoutent des traces de parcours, comme dans *Les queues vertes* (1969, MAC). Dans *Brun* (1974, coll. Lavalin) le fond s'anime en raison de l'application de la couleur par imprégnation et frottement. Les disques passent à des formats plus restreints sous forme de pastilles de couleur uniforme. L'arrière-plan s'anime encore davantage dans le tableau de format carré intitulé *Soleil rouge* (1975, Banque d'oeuvres d'art) (fig. 8). Il s'anime en ce sens qu'il se forme (et se déforme) comme

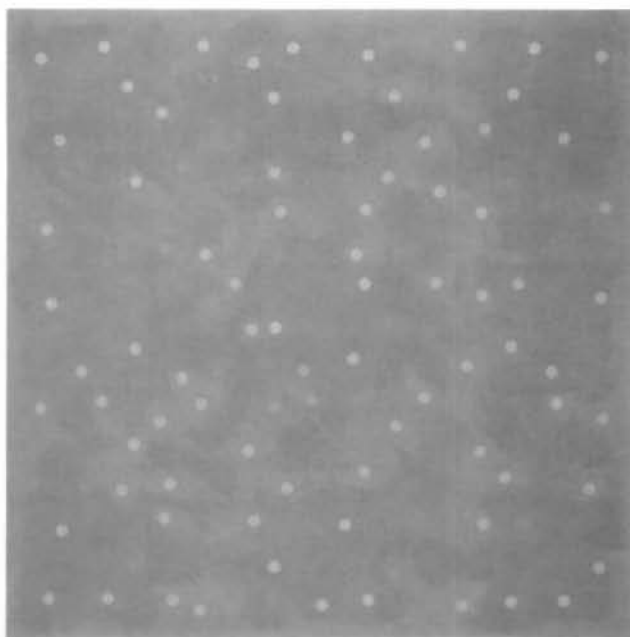


fig.8 Denis Juneau, *Soleil rouge*, 1975, acrylique sur toile, 173 x 173 cm, Banque d'oeuvres d'art du Canada, Ottawa. (Photo: MBAC, Ottawa.)

pour évoquer ce que l'on devine de la matière psychique. Neuf grands carrés rouges aux pourtours estompés irrégulièrement se dégagent par rangées de trois dans ce fond qui ne semble qu'en apparence plat et uni et dont on ne saurait déterminer exactement la position par rapport au plan pictural. Un semis de pastilles brunes et grises ajoute une nouvelle complexité à cet énoncé de système: une nouvelle chaîne de systèmes demande considération. On songe ici aux affirmations troublantes de Stéphane Lupasco lorsqu'il parle de matière psychique:

Tout se passe comme si le psychisme était cette région électro-chimique où s'accumulent les événements énergétiques véhiculés par l'influx nerveux . . . ni potentiels ni actuels les uns par rapports aux autres, à mi-chemin pour ainsi dire de la potentialité et de l'actualité et donc dans une contradiction, une ambivalence (selon le terme à la mode) qui les lie puissamment et les organise comme une troisième matière<sup>13</sup>.

Ainsi l'espace vibrant et capricieux de tous ces tableaux ne saurait être qualifié sèchement d'espace non euclidien. Il est prégné de la "partie psychique de l'Univers" comme le dirait Jean E. Charron, laquelle se cache, croirait-on, dans cette matière sensible.

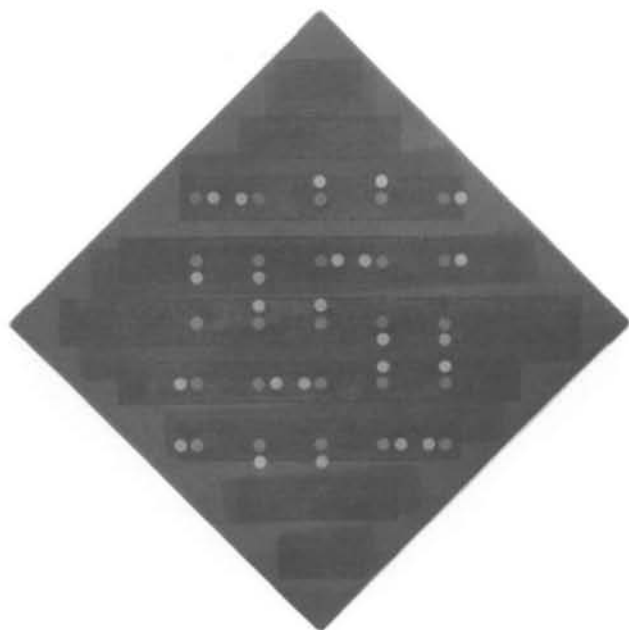


fig.9 Denis Juneau, **Bleu**, 1975, acrylique sur toile, 173 x 173 cm, coll. particulière.  
(Photo: MBAC, Ottawa.)

L'expression "d'événements énergétiques" chez Juneau ne traduit pas toujours une intensité brûlante comme dans le cas de *Soleil rouge*. Elle rend compte aussi parfois des accalmies au moment où l'âme profite d'un état d'équilibre. C'est ce que l'on voit dans *Bleu* (1975) (fig.9) une toile de format carré se tenant sur la pointe et où le fond est animé à l'aide de neuf bandes horizontales de couleur rouille disposées horizontalement sur un fond bleu sombre. De larges pastilles se dégagent des horizontales moirées. Comme dans *Soleil rouge* un nouveau système se superpose à cet ensemble, celui de plus petits disques rose-orangés et bleu-gris qui s'allument et s'éteignent lentement par l'effet de jeux optiques subtils. Ils sont disposés en plans ordonnés selon des groupements syncopés reliés dans un motif à deux volets: celui de la moitié supérieure du tableau se répète inversé dans la moitié inférieure. Littéralement enveloppée de bleus sombres, on ne saurait douter de l'intimisme de cette composition qui fait d'ailleurs songer à Paul Klee<sup>14</sup> plus qu'à Yves Gaucher qui, dix ans auparavant, avait le premier abordé des compositions de ce genre sur des modes clairs et vigoureux.

En 1975 l'artiste s'est avéré fort productif. D'ailleurs la plus grande exposition dont il ait été l'objet de toute sa carrière, organisée en 1979 par les

Services culturels du Ministère des Affaires extérieures du Canada ne comprenait que des oeuvres de cette époque. La très grande majorité d'entre elles étaient de couleurs vives et faisaient valoir la contribution distinctive de l'artiste au cinétisme optique. Sans doute certaines oeuvres de caractère expérimental, *Un rond rouge imaginaire* et *Un rond déplacé* par exemple, toutes deux illustrées en couleurs dans le catalogue de l'exposition rappelaient-elles trop précisément le tableau de Max Bill intitulé *Deux accents* (1949) et reproduit dans *le Dictionnaire de la peinture abstraite* de Seuphor. Mais c'était là deux exceptions dans le cours du travail de l'artiste. Une affinité plus marquante et parfaitement consciente se situait plutôt par rapport à l'oeuvre de l'artiste américain Larry Poons. Pourtant il n'y a qu'illusion d'algorithme chez Poons et le format de ses tableaux n'épouse jamais le carré. Aucune trace non plus chez lui de composition par éléments ponctuels; les pastilles y sont par myriades, évoquant des phrases musicales. Juneau ne touchera vraiment à cette manière que dans un groupe de tableaux en 1978 exposés au début de l'année suivante à la Galerie Optica.

Plus que ces derniers les aquarelles qui leur sont concomitantes mais qui demeurent moins affectées de redevances à Larry Poons, permettront à l'artiste d'enrichir son vocabulaire. Elles valent sans doute par leur luminosité mais aussi parce qu'elles contribuent à l'ambiguïté du plan pictural. Celle qui porte l'inscription "A Réjeanne" (fig.10) fait bien voir cet apport. Les effets de transparence ajoutent aux jeux optiques des petits cercles accrochés aux grilles linéaires. La force des vibrations diminue, mais la luminosité, comme le mouvement des plans colorés, augmentent le mystère de cette composition dont les éléments géométriques s'ajoutent à des valeurs référentielles sinon symboliques: le globe terrestre apparaît encore une fois (voir *Terre*, fig.5) mais, cette fois, coupé en quatre par une large croix. C'est aussi l'image du cercle et du carré sur la pointe tronquée. C'est la terre et le ciel et bien d'autres choses encore. Une grande peinture à l'acrylique intitulée *Carrés* (1978, collection de l'artiste) profite de la leçon des aquarelles en ce qu'elle montre une incroyable luminosité dans sa couleur. Les vingt-cinq carrés de son aire interne la plus sombre, tous animés sauf un par les pulsions clair-sombre, positif-négatif, se présentent dans une double bordure d'un bleu intensément lumineux. C'est là un autre exemple d'une animation plus atténuée du plan pictural. C'est aussi la fin d'une longue expérience formelle basée sur le format carré. Les formats rectangulaires, horizontaux ou verticaux deviendront par la suite plus fréquents chez

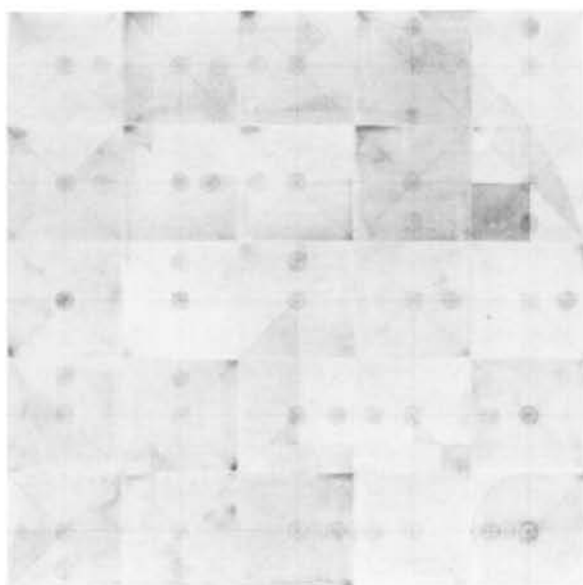


*fig.10* Denis Juneau, *Sans titre*, 1978, aquarelle sur papier, 45,7 x 45,7 cm, coll. Mme Réjeanne Lajoie-Juneau, Montréal. (Photo: MBAC, Ottawa.)

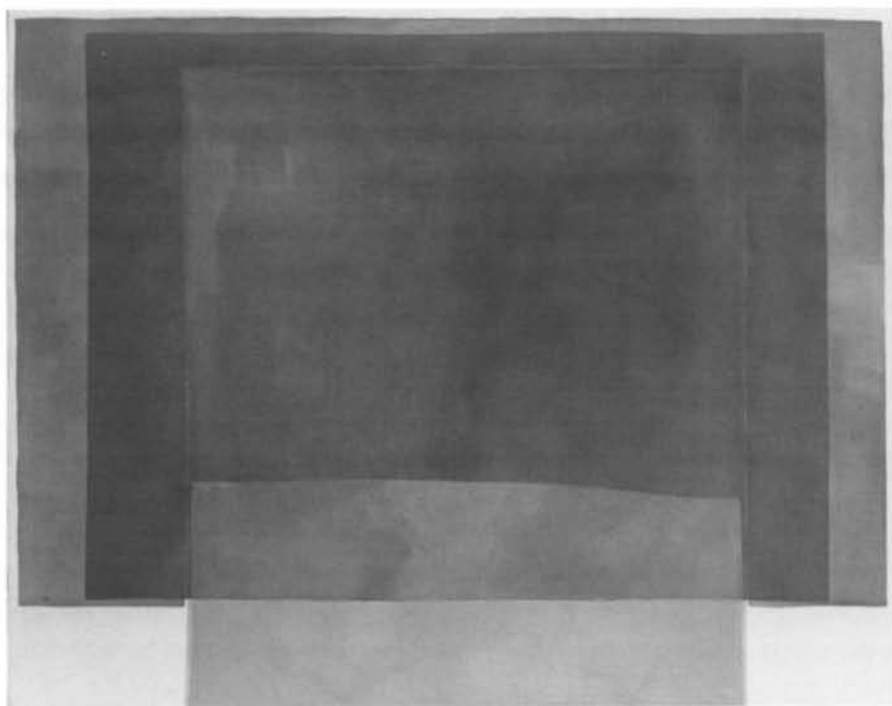


*fig.11* Denis Juneau, *Salut à Gauguin*, 1983, acrylique sur toile, 137,1 x 172,7 cm, coll. de l'artiste, Montréal. (Photo: R. Max Tremblay, Montréal.)

Juneau. Les fonds unis disparaissent en même temps pour faire place à des plages tachistes ou à des rideaux transparents parfois agrémentés d'accidents colorés ou de couleurs brûlantes que le pinceau réussit à faire valoir mieux que tout autre instrument lorsqu'il est manipulé sans trop de contrôle.

*Salut à Gauguin* (1983) (fig. 11) illustre les premières réussites de cette démarche et figure parmi de nombreux tableaux à l'acrylique dont certains furent exposés à la Galerie 13 à Montréal en 1981, puis en 1983. Quelques idées nouvelles s'y dessinent par-delà de vagues ressemblances aux oeuvres d'Albers ou de Rothko. Entre autres, la présence d'un mince filet bleu au pourtour du rectangle central de couleur rouille fait songer à un travail possible sur la marge des trames colorées pour y développer des espaces complémentaires de fonctions variées. Dans le cas présent il s'agit tout au plus comme le dit l'artiste lui-même de "faire sentir la couleur bleue sous l'orangé". Mais dans d'autres oeuvres semblables, des gouaches de plus petits formats, réalisées en 1984, de longs rectangles colorés et nettement découpés apparaissent ici et là sur les marges comme des harmoniques du grand rectangle qu'ils entourent. Si l'esprit de ces gouaches devait se poursuivre dans des compositions de plus grand format il y aurait lieu d'établir des comparaisons détaillées avec certains tableaux de Charles Gagnon de la série des "cassations" et notamment avec *Cassation pour un jour nouveau* (1978-1979, MAC).

### ***Une esthétique qui s'inspire du milieu qui la reçoit et agit sur lui***

L'art des "plasticiens"<sup>15</sup>, de ces artistes montréalais tels Louis Belzile, Jauran (nom d'emprunt du critique de Repentigny), Jean-Paul Jérôme et Fernand Toupin, ou celui de Denis Juneau se voulait vers 1955 d'une grande rigueur au point de ne plus tolérer le moindre accroc à la ligne pure ou la moindre trace de pinceau dans la surface plane, cet art que la critique prenait plaisir à qualifier "d'abstraction froide" n'a jamais perdu son public restreint d'admirateurs; il l'a même augmenté considérablement au cours des ans. Seul un petit nombre de fervents autour du critique Rodolphe de Repentigny et quelques rarissimes collectionneurs montréalais aimaient cette peinture d'apparence austère pour en avoir saisi la part secrète de liberté et d'intuition émouvante. Puis le cercle des initiés a grandi avec la reconnaissance de certaines similarités avec les découvertes de la physique moderne et en raison de certains assouplissements à la règle. Cet art pure-

ment formel, sans valeur symbolique et plus souvent minimaliste, invitant "[. . .] la sensibilité elle-même à percevoir directement l'intelligible"<sup>16</sup> révélait tout de même beaucoup sous ses apparences hermétiques. Il s'agissait de bien apprécier ce peu, de ne pas couper le lien de communication discursive avec l'artiste, miracle dont la révélation apparaît à l'étude de la réception critique, sous ses formes variées, sur une période de vingt ans au Québec en particulier.

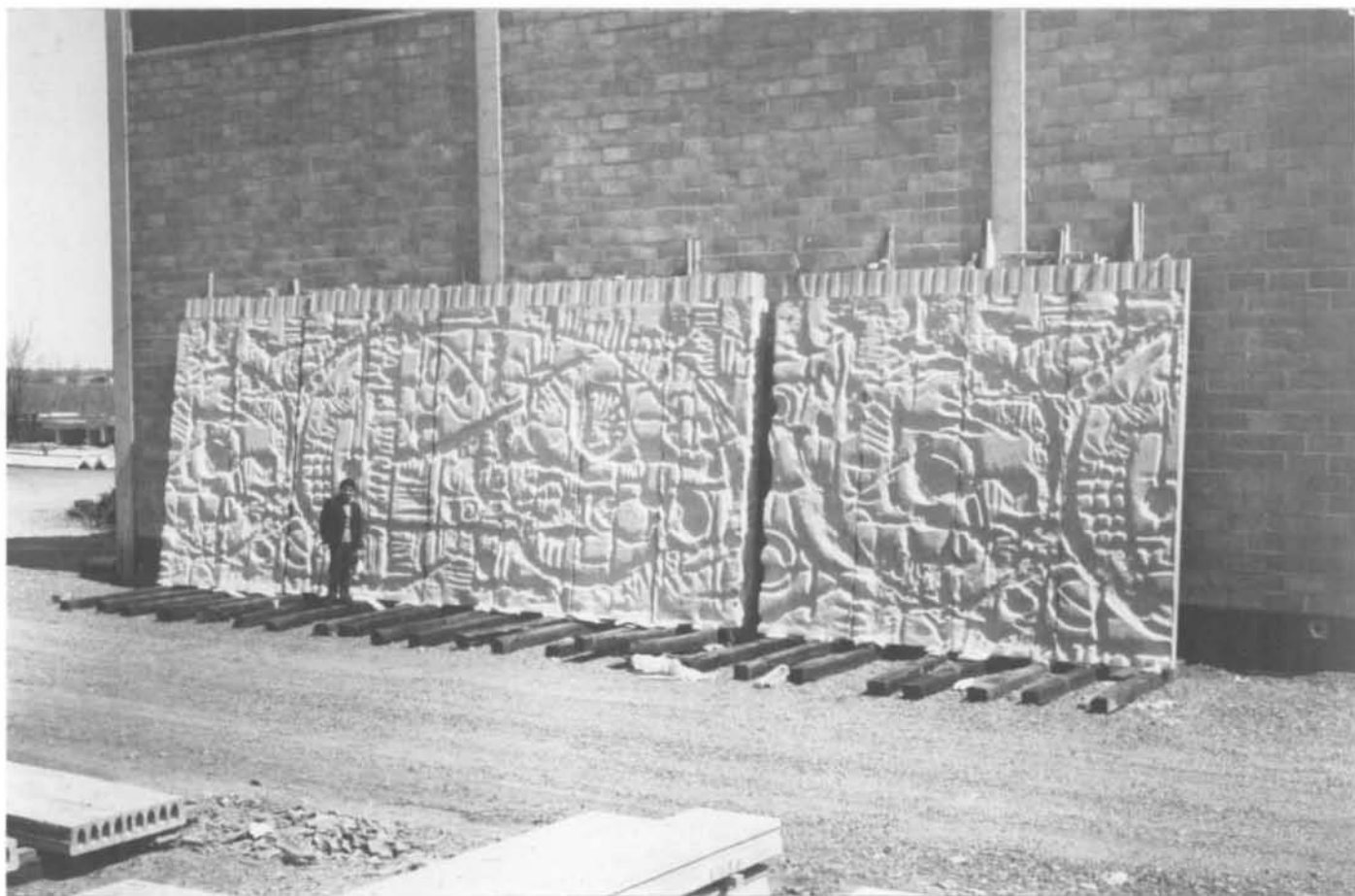
L'art volontairement dépouillé et parfois fort rigoureux de Denis Juneau au cours des années cinquante, nourri aux jeux étonnants d'un vocabulaire qui ne fut restreint qu'à priori, s'inscrit, vingt ans plus tard, sous le signe des plus mystérieux accords cosmiques entre la matière et l'esprit, totalement libre maintenant d'allier dans une même oeuvre et les plages de couleurs tachistes et les champs nettement délimités de la géométrie. Cet art étroitement lié aux secrets du silence demeure toujours capable de grandes bouffées d'expressions joyeuses. L'artiste voue une admiration particulière à ses mentors: Paul Klee et Francis Picabia, Sophie Taeuber et Mark Rothko! L'éclectisme de ses influences démontrent une maîtrise de ses moyens pour embrasser de tels écarts. Une telle assurance, une telle sérénité ne seraient pas possible si Juneau n'avait pas trouvé intérieurement son espace social depuis bon nombre d'années.

Pour qualifier l'apparition des tendances novatrices dans la peinture québécoise à compter de la fin des années quarante, les historiens d'art parlent de "changements radicaux" se référant à la transformation des mentalités dans le contexte politique du temps. Ces changements sont associés aux tendances successives ou concomitantes dites automatistes et surréalistes, expressionnistes et plasticiennes. On établit en même temps la chronologie des événements marquants de l'histoire de l'art et celle des premières modalités de réception des oeuvres dans le milieu social qui les voit naître. Or il semble qu'on n'en soit encore bien souvent qu'aux balbutiements ou plutôt aux affirmations globales<sup>18</sup> à propos de la réception critique quand il s'agit du mouvement plasticien.

L'art de Denis Juneau, comme celui des "premiers plasticiens", ne s'inscrit aucunement dans le contexte d'une contestation spécifiquement politique. Il ne se présente pas non plus comme le pur reflet d'une société citadine pan-canadienne dans une phase particulièrement active de chantiers architecturaux à caractère fonctionnel<sup>19</sup>. Denis Juneau ne collabore à des projets d'urbanisme et d'architecture qu'en 1961 alors qu'il expose ses travaux dès 1955.

On a vu déjà comment à l'apogée du mouvement automatiste Juneau s'orientait résolument vers l'enseignement d'Alfred Pellan pleinement confiant de trouver chez celui-ci la base nécessaire à sa propre recherche de nouvelles esthétiques. Son attitude annonçait effectivement une tendance bien distincte dans la réforme sociale québécoise qui devait se manifester au début des années soixante, celle que l'on pourrait qualifier de réformiste plutôt que de révolutionnaire. Mais c'est bien par son art et non par ses idées que Juneau a trouvé son espace social. Il a utilisé les galeries d'art pour arriver jusqu'aux grandes collections publiques. Il ne serait pas faux, toutefois, d'affirmer qu'il a cultivé également un public moins anonyme et dont il connaissait les visées de renouveau social. Il l'a fait de façon toute naturelle, sa formation académique l'ayant habitué aux travaux de petits formats: croquis, esquisses, études de toutes sortes, exécutés selon divers procédés: à la gouache, à l'encre et à l'aquarelle entre autres. Maintes personnes de son entourage que l'on qualifiait de "travailleurs sociaux" ou d'"intellectuels" bien avant la Révolution tranquille se sont initiés à "l'art moderne" en fréquentant son atelier. Ce n'est pas par hasard si par la suite bon nombre des commandes qu'il reçut pour des édifices publics lui provenaient d'institutions à caractère éducatif. Ainsi une photographie de Charlotte Rosshandler (fig. 12) montre l'artiste au pied d'un immense mur sculpté pour un centre de formation technique à St-Lambert, l'Institut de technologie Jacques-Cartier. L'ouvrage évoqué marque sans doute une forme importante de l'action esthétique des oeuvres de Juneau dans la société québécoise. On peut aussi le considérer comme le symbole du parachèvement de cette action, vu son long cheminement commençant en 1963, avec la réalisation du mur sculpté pour le compte de l'architecte Jean-Louis Lalonde.

La répercussion des commandes architecturales sur le comportement de l'artiste n'ont fait que stimuler son désir de mieux faire connaître et apprécier ces oeuvres qu'il qualifie "d'expérimentales" et de "consommation intime". On peut s'en rendre compte de deux façons. En feuilletant attentivement son volumineux dossier de presse où il paraît évident que Denis Juneau n'a pas raté une occasion d'exposer ses oeuvres ou de chercher à expliquer sa démarche. En complément au cheminement permis par le circuit des galeries il assure sa participation à maintes petites expositions dans les milieux les plus divers. Il faut noter, de plus, l'importance qu'il accorde à la conception d'oeuvres dites "transformables", c'est-à-dire à des oeuvres conçues pour permettre les modifications que leurs propriétaires



ou utilisateurs jugeront appropriées. Comment mieux reconnaître et mieux faire prendre conscience que, dans le langage pictural, "Tout se compose par relation et réciprocité"<sup>20</sup>.

Par la personnalisation de ses rapports avec son milieu, par son ouverture au monde et à autrui, Denis Juneau a pu suivre de façon étroite l'action esthétique de ses oeuvres. Nul doute que l'exposition que lui consacrait le Musée des beaux-arts du Canada en 1984 a contribué à raffermir chez lui le sentiment d'une véritable contribution à la connaissance sensible de l'Univers. Des critiques perspicaces ont noté la clarté et la sérénité de ses travaux récents. Peut-être est-ce dû au fait qu'il a toujours conservé ce trait de personnalité que Sophie Taeuber valorisait par dessus tout autre: la gaiété, car, comme elle l'écrivait à une filleule en 1937<sup>21</sup>: "[. . .] c'est elle, au fond, qui nous permet de n'avoir aucune crainte devant les problèmes de la vie et de leur trouver une solution naturelle".

**Jean-René Ostiguy**

Conservateur chargé de recherche

Musée des beaux-arts du Canada

#### Notes

<sup>1</sup> L'exposition fut présentée du 7 décembre 1984 au 3 février 1985. Elle était accompagnée d'un Journal (n° 47) portant le titre *Regards neufs sur l'art de Denis Juneau* et d'une liste détaillant les 30 oeuvres qui la composaient. Il y a tout lieu de croire que le Musée des beaux-arts du Canada et son public le mieux éclairé possèdent aujourd'hui une meilleure connaissance de l'apport de Denis Juneau en s'attachant tout particulièrement aux ouvrages de peinture. Les sculptures – pourtant nombreuses dans cette partie de l'exposition qui traitait de la décade 1956-1966 – nous sont apparues plutôt comme des exercices en trois dimensions, valables pour la compréhension des problèmes rigoureux de la peinture plasticienne dans l'échelonnement des plans.

<sup>2</sup> Une exposition rétrospective de l'oeuvre de Juneau devrait inclure les meilleurs de ses nombreux tableaux d'atelier: natures mortes solides au fusain ou à l'huile, nus en pied, ou têtes en gros plan à la façon des célèbres fusains de Pellan; et même une composition surréaliste comme sortie d'un cadavre exquis et quelques paysages aux touches divisées comme en avaient peints avant lui Jean Benoit et Marcelle Clark, des élèves doués de la première et de la deuxième promotion de la classe du maître.

<sup>3</sup> Rodolphe DE REPENTIGNY, "Emond et Juneau, deux mondes", *La Presse*, 5 avril 1958, p. 53.

<sup>4</sup> De plus, la description des oeuvres de Juneau donnée par DE REPENTIGNY, dans son article "Un concours peu représentatif", *La Presse*, 22 novembre 1958, p. 50, semble correspondre au tableau du Musée d'art contemporain (MAC).

<sup>5</sup> Référence au texte de l'artiste dans le catalogue de l'exposition *Art Abstrait* tenue à l'École des beaux-arts de Montréal du 19 au 27 janvier 1959, p. 13: "[. . .] Et ce dépouillement, je l'espère, favorise en définitive chez le spectateur la sensation instantanée des relations, l'étonnement, le choc émotif et la satisfaction visuelle et esthétique [. . .].

- <sup>6</sup> L'exposition a eu lieu du 26 septembre au 15 octobre. Voir "Galerie Denyse Delrue/Peintures géométriques abstraites", *Le Devoir*, Montréal, 24 septembre 1960, p. 11.
- <sup>7</sup> Voir l'extrait de *Toward the Vision of Reality*, Valentine Gallery, New York 1942, cité dans la traduction de M. SEUPHOR dans le catalogue de l'exposition *Mondrian à l'Orangerie des Tuileries* en 1969, Paris, Réunion des Musées nationaux, p. 94.
- <sup>8</sup> Le dessin *Toits et clocher rue des Seigneurs* (1961, collection de l'artiste) rappelle des dessins de Mondrian d'après les églises de Domberg en Hollande et de Notre-Dame-des-Champs à Paris.
- <sup>9</sup> Michael WHITE, "Trying to Tell Why", *The Montreal Star*, 17 mai 1969, p. 10. Traduction de l'auteur.
- <sup>10</sup> Jean E. CHARRON, *De la physique à l'homme*, Paris, Gonthier, 1964, p. 40.
- <sup>11</sup> Le terme est emprunté à Jean FOURASTIÉ qui définit ainsi les causes du rire dans son ouvrage *Le rire, suite*, Paris, Denoël/Gonthier, 1983.
- <sup>12</sup> L'exposition est surtout connue sous son titre anglais *Seven Montreal Artists* car elle fut conçue pour une tournée américaine en 1968 et 1969. Une version française du catalogue fut tout de même publiée pour la présentation de l'exposition au Musée d'art contemporain du 7 mars au 18 avril 1971.
- <sup>13</sup> Stéphane LUPASCO, *Science et Art abstrait*, Paris, Julliard 1963, p. 57.
- <sup>14</sup> La critique journalistique avait déjà fait un rapprochement de ce genre entre Juneau et Klee. Voir dans *La Presse*, 22 mars 1969, p. 32, l'article "Klee est un 'Op'" dans la chronique *D'une exposition à l'autre*.
- <sup>15</sup> Les quatre artistes publient un manifeste intitulé *Les plasticiens* au début de l'année 1955, au moment où Denis Juneau s'intéressait aux mêmes idées de façon indépendante en Europe.
- <sup>16</sup> Etienne GILSON, *Peinture et Réalité*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1958, p. 352.
- <sup>17</sup> Voir David BURNETT et Marilyn SCHIFF, *Contemporary Canadian Art*, Hurtig Publishers Ltd. en coopération avec le Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, 1983. En particulier le chapitre "Painting in Quebec: Change and Revolution", pp. 13-39.
- <sup>18</sup> Voir Diana NEMIROFF, *Reflets* (L'Art contemporain à la Galerie nationale du Canada depuis 1964), Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1984, dépliant accompagnant l'exposition du même titre, p. 2.
- <sup>19</sup> Un résumé des activités de Juneau en ce domaine de l'intégration des arts à l'architecture serait peut-être utile ici. En 1957, il participe sans succès à un concours pour une murale destinée au hall d'entrée du petit édifice connu sous le nom de City Center à Montréal. Alfred Pelland, son premier maître, est choisi. En 1961, il réalise un projet de sculpture jouet au parc de Mesy. Puis, à compter de 1963, il réalise plus de cinq projets d'envergure pour les architectes qui ont recours à ses services. Parmi ceux-ci, une murale dans l'Hôtel de ville d'Asbestos (1966), demeure l'oeuvre qui, stylistiquement, se rattache le mieux à ses recherches picturales.
- <sup>20</sup> Louis MARIN, *Études sémiologiques*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 97.
- <sup>21</sup> Cité par Margit STABER dans *Sophie Taeuber-Arp*, Éditions Rencontre, Lausanne, 1970, p. 13.

## THE PSYCHIC QUALITIES IN THE PAINTINGS OF DENIS JUNEAU

Although it was seen as a retrospective exhibition, the 30 works by Denis Juneau dating from 1955 to 1980 presented at the National Gallery of Canada during the winter season 1984-1985 was in fact organized with a different intention. It was meant to situate in a proper context the few works by Juneau in the Gallery's collection. The show was thus linked to a previous series of exhibitions under the general title *Discovering the Collections*. Since the work of other "plasticiens" such as Guido Molinari and Claude Tousignant had been reviewed in scholarly articles on the occasion of major exhibitions, this presentation was attempting to widen the scope and implication of the exhibition. The present article originates from that point of view.

Denis Juneau, although trained at the Montréal École de Beaux-Arts and a fervent student under Alfred Pellan, was as early as 1957 associated with Molinari and Tousignant who had very different backgrounds. In his late formative years in Montréal and Italy, where he studied industrial design, Juneau had been impressed by Sophie Taeuber's art as partaking from fantasy (Dada) and rationality (Art concret). Upon his return to Montréal he showed at Galerie Denyse Delrue where he was invited to participate in a group show entitled *Abstraction dynamique*. His association with this gallery helped him considerably in shaping his own aesthetic tenet during the following decade. It also helped him in overcoming a difficult phase during which he and his associates encountered a generally unfavourable reaction by the general public, exacerbated by the reticence of the majority of local art critics. Geometric abstract painting was considered cold and unimaginative; very few could recognize its unusual particular meaning.

Somehow the works of Juneau from the late fifties captured the poetry of the universe and it is not surprising to see him paint a canvas in 1962 titled *Terre* which was reminiscent of Mondrian's *Pier and Ocean* of 1915. Similar works influenced by Victor Vasarely followed and were exhibited at the Montreal Museum of Fine Arts in the same year. Then his experimental productions almost stopped when he worked for various architects as a colour and design consultant. Convinced that optical vibrations of colours could help him translate what he was after, *Two reds on green* (1968, The National Gallery of Canada) and *Red Sun* (1975, Art Bank, Ottawa) stand as perfect examples of his achievement during the late sixties and early seventies. These vibrating canvasses should be considered in terms of Juneau's reply to *The Montreal Star* critic Michael White, questioning why he had investigated that style:

I try to illustrate movement in the world, of nuclear movement, the perpetual movements in space, the invisible vibration of sound, the movement of the beat of our hearts. For an ordinary man it is difficult

to comprehend this movement. For children it is more easy, they are more open, they see rockets on television and wonder about them.

Denis Juneau's belief in form as a combination of energy and movement was not only aiming at a parallel between the attitude of scientists and his own, but also at a revelation of the psychic qualities in his approach to the universe.

If the late sixties have been years of intense production for Juneau whose art showed his very personal approach (in spite of some attitudes normally inherited from the group of painters more often associated with his gallery, Molinari, Toussignant, Leduc, Gaucher, Goguen, etc.), the eighties showed considerable enrichment. The proof of that has been demonstrated by the small exhibitions that he has had at Galerie 13 in Montréal in 1981, 1983, and 1984, and also in Ottawa at Galerie Calligrammes, shortly after the National Gallery of Canada exhibition.

Translation provided by the author