

Vie des arts

Denis Juneau. Le sourire de la liberté : Entretien

Nathalie De Blois

Volume 46, numéro 185, hiver 2001–2002

URI : id.erudit.org/iderudit/52941ac

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN 0042-5435 (imprimé)
1923-3183 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

De Blois, N. (2001). Denis Juneau. Le sourire de la liberté : Entretien. *Vie des arts*, 46(185), 56–60.

Tous droits réservés © La Société La Vie des Arts, 2001

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne. [<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>]

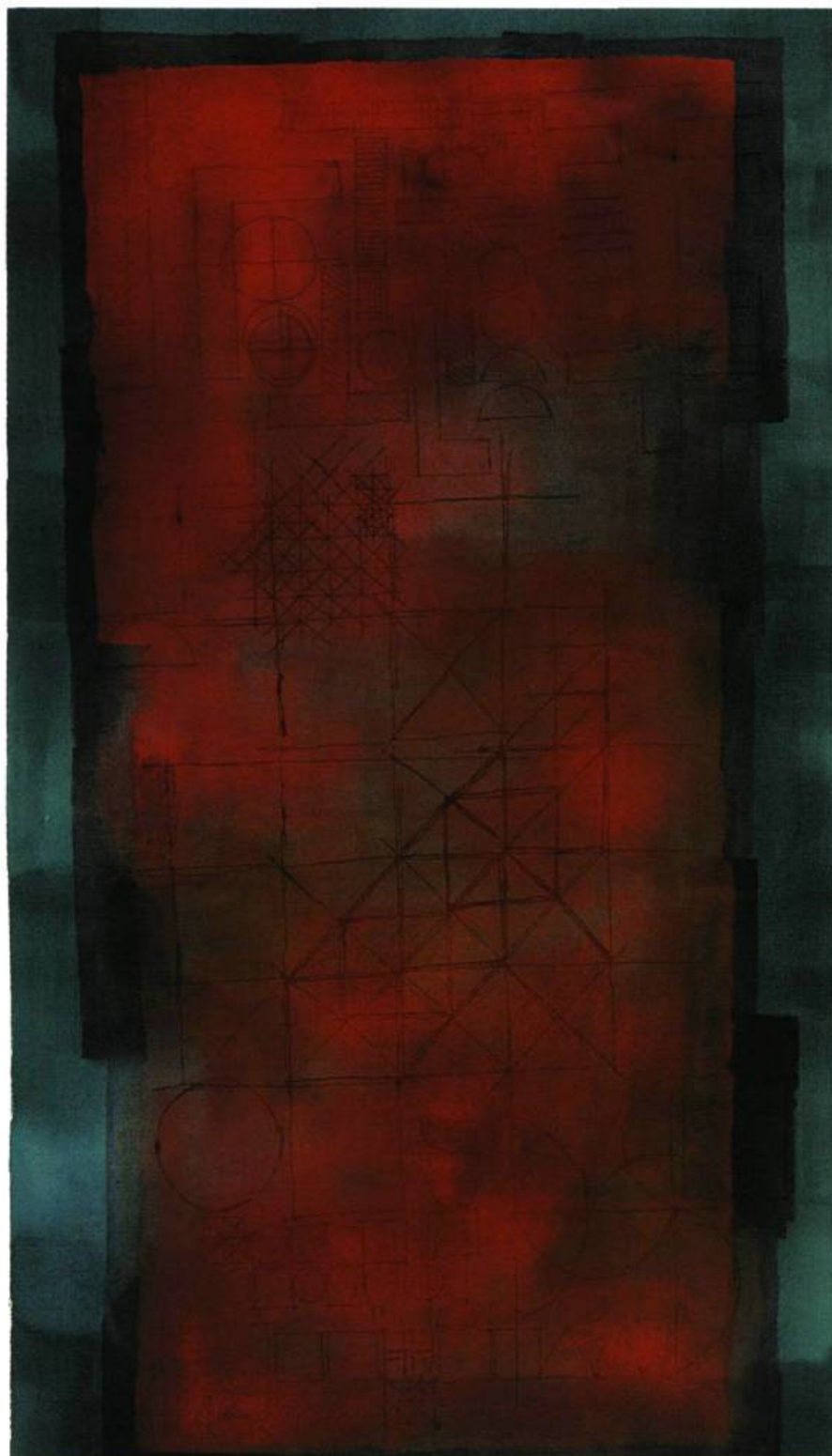


Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. www.erudit.org

Le sourire de la liberté

Propos recueillis
par Nathalie De Blois*



SÉDUIT PAR LA CONQUÊTE D'UN NOUVEL ESPACE QUE PROMETTAIT L'ABSTRACTION, DENIS JUNEAU N'A JAMAIS ADHÉRÉ AUX COURANTS ET AUX MOUVEMENTS ARTISTIQUES, QU'IL S'AGISSE DE L'ILLUSIONNISME PROPRE À L'ART FIGURATIF OU DU CARACTÈRE LYRIQUE DE L'AUTOMATISME. SES ŒUVRES GÉOMÉTRIQUES AUX AGENCEMENTS DE COULEURS SAVAMMENT CALCULÉS ONT LONGTEMPS ÉTÉ CONFINÉES À UN UNIVERS PLASTIQUE RATIONNEL, QUASI MATHÉMATIQUE. POURTANT, C'EST AVEC SPONTANÉITÉ QU'IL AVOUE AVOIR CÉDÉ AUJOURD'HUI À UN PLAISIR DE PEINDRE QUI A TRANSFORMÉ SON TRAVAIL.

Lignes droites et courbes, 2001
Encre et acrylique sur toile
114,5 X 64 cm
Photo : Pierre Longtin

Denis Juneau, étiez-vous destiné à une carrière d'artiste?

En fait, j'ai bien failli devenir cordonnier. Lorsque j'ai terminé mes études à l'Institut des sourds-muets de Montréal à l'âge de 17 ans, j'aurais espéré faire des études universitaires, en architecture par exemple, mais au début des années 1940, le fait d'avoir un handicap auditif ne facilitait pas l'accès à de telles études. Ma mère, qui s'intéressait aux arts, m'a alors suggéré de faire des études à l'École des beaux-arts de Montréal. Je n'avais à cette époque aucune connaissance artistique, mais j'étais tout de même curieux de tenter l'expérience. J'ai donc effectué une année préparatoire au Monument-National, question d'acquérir les rudiments du dessin et de la peinture, puis, en 1943, j'ai pu entrer à l'École des beaux-arts. J'y ai découvert une passion et, pendant les sept années que j'y ai passées, j'ai fait tous les cours de dessin, d'arts décoratifs, de peinture et de sculpture.

Comment en êtes-vous venu à l'abstraction?

C'est le fait d'avoir baigné dans l'environnement dynamique et progressiste de l'Europe de l'après-guerre qui a été le plus déterminant dans ce processus.

En 1948, alors que vous étiez toujours à l'École des beaux-arts, Pellon se trouvait à la tête du mouvement Prisme d'yeux et, au même moment, Borduas rassemblait quinze signataires autour de son manifeste Refus global. Vous qui avez baigné dans ces univers, ne vous êtes-vous jamais identifié aux valeurs formelles et éthiques de ces mouvements?

À cette époque, j'étais toujours étudiant et je préférais suivre mon cheminement sans engagement idéologique ou formel. Par ailleurs, je n'étais pas interpellé par le caractère lyrique de l'automatisme. J'ai toujours perçu une correspondance entre l'automatisme et la nature subjective de l'être. Je préférais l'abstrait géométrique construit, qui représentait pour moi l'esprit concret et le caractère formel de la «réalité». Dès le début de ma pratique, j'étais empreint d'une conviction,

d'un idéalisme; celui de la peinture dite «concrète». Ce qui apparaissait sur la toile devait correspondre directement à la conception «psychologique» que je me faisais. Cette forme d'abstraction apparaissait déjà à mes yeux comme plus près de la réalité objective. Je la considérais plus directe et plus logique.

NOUVEL ESPACE

À vos yeux, l'art abstrait «concret» offrait donc, dès les débuts de votre démarche, une vision plus fidèle de la «réalité» que l'art figuratif?

L'art figuratif est un art de *représentation*. C'est un art illusionniste par essence. On peut apprécier la beauté d'un portrait ou d'un paysage, et c'est très bien. Mais les traits, les contours, les couleurs et le traitement d'ensemble offrent en fait une *représentation* de la réalité par des moyens illusoire. Jusqu'à l'avènement de la peinture abstraite, on a fait de l'art d'imitation c'est-à-dire qu'on s'est exercé à reproduire les objets de la nature matérielle. L'abstraction a provoqué un renversement qui a permis la conquête d'un nouvel espace, indicateur d'une réalité objective, rattachée aux principes mêmes auxquels la nature obéit. Mondrian, par exemple, s'est éloigné de la notion d'imitation ou d'interprétation de la nature transmise par la tradition. Il a mis au point une approche plastique refusant toute forme d'illusionnisme, et particulièrement les effets de perspective, pour considérer exclusivement les relations essentielles entre les éléments du tableau. J'ai aussi voulu me libérer de cet espace traditionnel, mimétique et anecdotique, et éliminer la perspective au profit d'une approche «objective», plus directe et plus logique.

Quelle est votre préoccupation première en tant qu'artiste?

Le problème de base qui se pose, c'est l'espace. Comment exprimer l'espace par le concret? Comment traduire ce lieu entre vous et moi que nous appellerions spontanément un vide? Nous sommes habitués à définir les lieux par le visible et nous négligeons de cette façon un aspect fondamental de la réalité. C'est cet aspect qui m'intéresse.



Denis Juneau à l'atelier rue Villeneuve
Octobre 2001
Photo: Réjeanne Lajoie

NOTES BIOGRAPHIQUES:

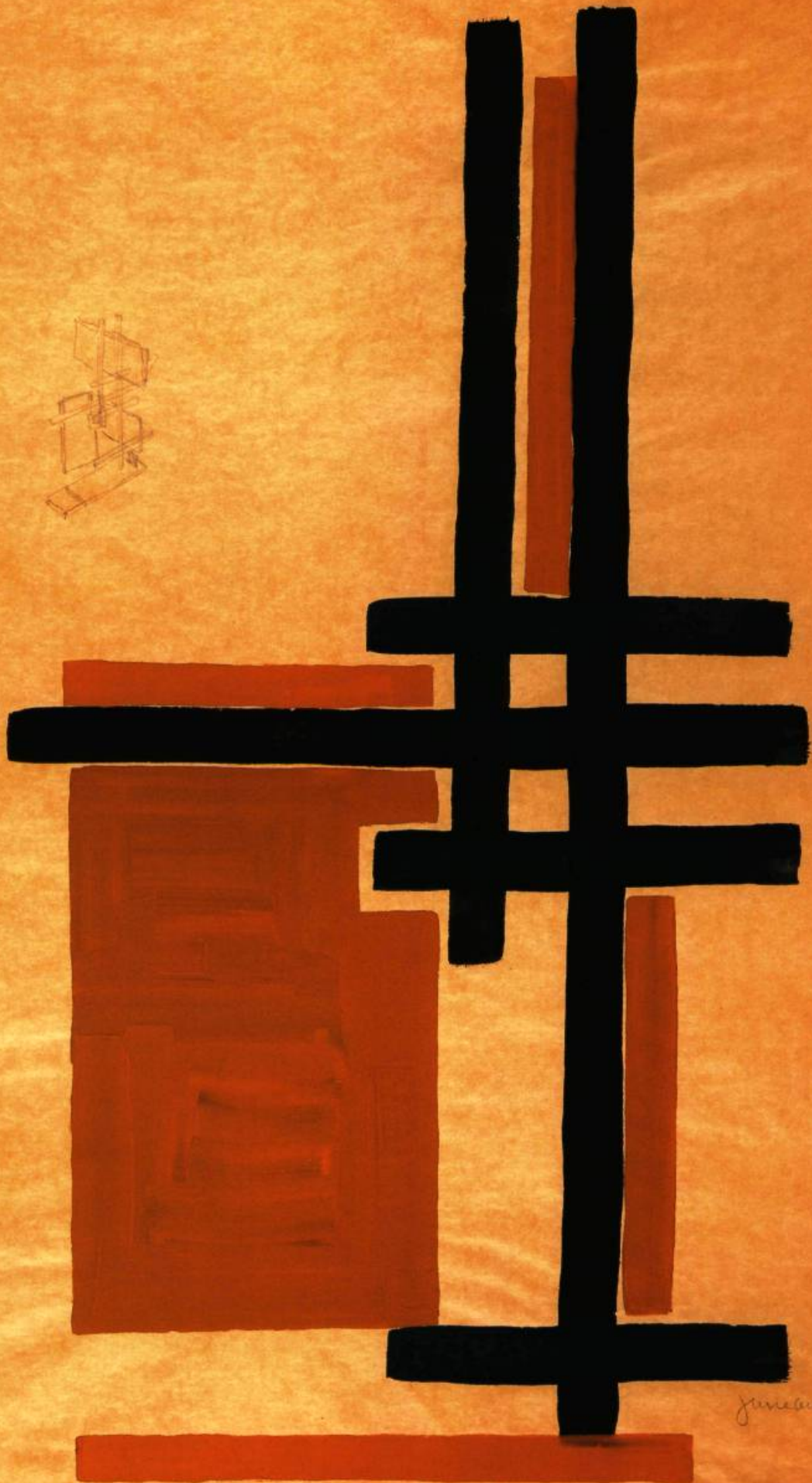
NÉ À MONTRÉAL, EN 1925, DENIS JUNEAU ÉTUDIE À L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS DE MONTRÉAL APRÈS UNE ANNÉE DE FORMATION PRÉPARATOIRE AU MONUMENT-NATIONAL (1942-1950). IL SÉJOURNE EN ITALIE DE 1954 À 1956 OÙ IL ÉTUDIE NOTAMMENT LE DESIGN INDUSTRIEL. IL CONCILIE SON INTÉRÊT POUR L'ARCHITECTURE, LE DESIGN, LA PEINTURE ET LA SCULPTURE EN COLLABORANT, AU DÉBUT DES ANNÉES 60 À DIVERS PROJETS D'INTÉGRATION D'ŒUVRES D'ART À L'ARCHITECTURE. IL EFFECTUE ENSUITE UN RETOUR À LA PEINTURE MARQUÉ PAR L'ABSTRACTION, LES FORMES GÉOMÉTRIQUES ET LES JEUX D'ASSOCIATION DE COULEURS. IL PARTICIPE À DE NOMBREUSES EXPOSITIONS COLLECTIVES ET SON ŒUVRE FAIT L'OBJET DE PLUSIEURS EXPOSITIONS SOLO NOTAMMENT LA RÉTROSPECTIVE REGARDS NEUFS SUR L'ART DE DENIS JUNEAU (1956-1984) AU MUSÉE DES BEAUX-ARTS DU CANADA (1985). L'ANNÉE SUIVANTE, IL A OBTENU LE PRIX GERSHON ISKOWITZ.

Lorsqu'on se trouve dans un appartement sans meubles, par exemple, on remarque d'emblée les murs. Ces derniers délimitent et divisent un *espace* qu'ils contiennent également. Cet espace du vide participe en fait, à l'égal des murs, à la structure du lieu. Vide ne signifie pas *rien* ou *absence*. Il est *espace*. Et c'est cet espace, qui toujours intervient dans notre perception du réel, que j'explore.

EXPLORER LE VIDE DIFFÉREMENT

Pendant les années 1962-1963, vous avez délaissé momentanément le traitement rigide du hard-edge au profit d'une approche soft-edge. Je pense notamment aux gouaches sur papier journal, mais aussi à certains tableaux comme Plan rouge. Comment s'inscrit ce travail dans votre cheminement?

J'y vois aujourd'hui une période de transition peut-être. C'était aussi une forme d'essai ou d'expérience. À cette époque, je m'appliquais principalement à diviser l'espace



June 59

au moyen de masses pleines. Si, par exemple, j'avais du papier journal sous la main, je tentais de voir comment ce papier réagirait à l'application de la gouache et quel effet produirait le rapport entre le tracé et le fond chargé d'écriture. Les tableaux de cette courte période sont aussi légèrement plus gestuels, dans le sens où on sent la trace du pinceau, et les frontières sont parfois irrégulières, mais il n'y a pas d'empâtements. Ces expériences *soft-edge* étaient en fait simplement une tentative de découper et d'explorer le vide différemment, même si, déjà, j'étais nettement plus porté vers une approche de précision et d'objectivité.

Ce travail qui est fondé sur les relations, d'abord entre les éléments internes de l'œuvre et, en second lieu, entre le spectateur et celle-ci, n'implique-t-il pas également une notion fort importante dans votre trajectoire, le mouvement ?

Parallèlement à la question de l'occupation de l'espace, j'ai effectivement cherché à susciter l'idée de mouvement dans mes tableaux. Déjà, pendant mes études en design en Italie, j'ai commencé à m'intéresser à ce principe dynamique. Mes recherches esthétiques effectuées dans une perspective industrielle devaient donner lieu à des motifs qui se multiplient facilement et engendrer de la variété à partir d'une même forme. Dès lors, le cercle s'est présenté à moi comme une figure idéale. En plus d'être la forme la plus expressive du mouvement, le cercle m'offrait des possibilités de transformation illimitées.

C'est pour obtenir ces effets d'illusion optique que vous avez privilégié un traitement hard-edge qui effaçait toute trace de vos gestes ou de votre intervention sur la toile ?

Pour que la communication directe entre l'œuvre et le spectateur se produise, il fallait éviter toute forme d'interférence. Avec mes



Soleil, 2001
Encre et acrylique sur toile
61 X 22,5 cm
Photo : Pierre Longtin

premières expériences à l'acrylique, en 1965, j'ai pu éviter que la trace du geste soit apparente et obtenir des résultats *hard-edge* extrêmement précis. La peinture synthétique, qui offre des couleurs planes éclatantes s'appliquant facilement et séchant rapidement, était beaucoup plus pratique que l'huile pour mes besoins. Je pouvais travailler au rouleau et aborder plus aisément de grands formats. Jusqu'en 1970, j'utilisais un compas pour tracer les cercles et du ruban-cache pour départager les zones de couleur. Par la suite, je fabriquais des pochoirs, comme on le fait pour les estampes, et j'étendais la peinture sur la toile, soit au rouleau, soit à la brosse ou au blaireau par petits coups droits, perpendiculaires à la surface. Les effets optiques de la couleur obtenus par ces techniques n'en étaient que plus puissants et efficaces.

COULEUR/MOUVEMENT

Pouvez-vous me parler de votre utilisation de la couleur dans les tableaux optiques ?

Comme chaque couleur a un impact différent sur le psychisme, je ne les employais jamais au hasard. Dans les tableaux optiques tout particulièrement, la couleur constituait un élément fondamental suivant que je voulais privilégier un mouvement cinétique ou un mouvement vibratoire. Par exemple, le contact entre le rouge et le bleu « purs » génère un puissant effet, comme les associations rouge-vert, orange-vert et bleu-orange. Par contre, si on combine un bleu et un jaune, il faut oublier l'effet vibratoire. C'est une association très stable.

Et vos calculs prenaient-ils racine dans une théorie de la couleur ?

(...Rires.) aucunement. Ils prenaient plutôt racine dans mon œil. Ils étaient purement sensibles et visuels.

Comment situez-vous, dans votre démarche, les œuvres interactives Spectrorames (1970) et la série des Pendules (1972-1973) qui arrivent en plein cœur de cette recherche formelle sur les effets optiques ?

Mes tableaux optiques des années 1960 contenaient une volonté de communication entre l'œuvre et le spectateur, mais cette relation se situait strictement au niveau de la contemplation. Les *Spectrorames* et la série des *Pendules* avaient la particularité d'engager concrètement le spectateur dans le processus créateur. Par cette sollicitation directe, je voulais favoriser la communication spontanée entre l'œuvre et le public. Alors, pendant l'hiver de 1970, j'ai créé une maquette, sans savoir si j'allais trouver les moyens de réaliser le projet. C'était un concept assez ambitieux, puisque j'envisageais la production de huit grandes surfaces de couleur (3,65 x 3,65 m chacune) et de quarante panneaux verticaux affichant autant de couleurs différentes. L'idée a immédiatement plu au directeur adjoint au Musée des beaux-arts, Léo Rosshandler, qui après avoir vu la maquette à l'atelier m'en a commandé la réalisation. J'ai eu six mois pour faire les *Spectrorames*. Six mois de travail intense, puisque Léo désirait présenter l'œuvre au Musée en août de 1970. L'exposition a eu un bon succès et c'était fascinant d'observer le public jouer avec les éléments de l'installation.

Petits traits, 1991
Acrylique sur toile
173 x 61 cm

RÉGÉNÉRATIONS

Comment expliquer l'introduction de la gestualité, et par conséquent d'une forme de subjectivité, à la fin des années 1970, après tant d'années consacrées à un formalisme hard-edge rigoureux et intrinsèque?

Chaque époque a son atmosphère. Et, naturellement, j'étais habité à un certain moment par le désir de me renouveler. Alors, à partir de 1974, j'ai commencé à m'intéresser aux valeurs de couleurs et, progressivement, les choses ont changé. Par l'introduction de la texture, je cherchais à rendre la transparence des couleurs, une préoccupation qui m'était précédemment totalement étrangère puisque j'ai effectivement toujours travaillé en aplat. Je me suis mis à travailler par superposition pour obtenir des nuances, des profondeurs, simplement au moyen de la matière translucide, mais plus j'applique de couches, plus la couleur devient dense et opaque. Elle se transforme par l'action des couches successives les unes sur les autres. Ici encore, les possibilités d'exploration devenaient illimitées.

En 1978, vous avez également éliminé le motif du cercle qui caractérisait votre travail depuis de nombreuses années. Qu'est-ce qui a motivé une telle rupture dans votre langage pictural?

L'influence d'une surface colorée sur une autre est devenue centrale dans mon travail. Au début des années 1980, j'ai réalisé beaucoup de tableaux et de gouaches formés de

deux ou trois plans, où les couleurs étaient appliquées en transparence. Comme pour les tableaux des années précédentes, en fait, je cherchais ici à créer une relation dynamique entre les éléments par des rapports de contradiction: horizontalité/verticalité, stabilité / instabilité, etc. La différence résidait dans la façon d'exprimer cette idée. L'espace ne se définissait pas uniquement par la juxtaposition de plans de couleur, mais par leur superposition également. Encore, j'adore utiliser des couleurs pures qui, superposées les unes aux autres, m'offrent des couleurs secondaires aux tonalités variées. Depuis la fin des années 1980, j'introduis même des éléments graphiques dans mes tableaux. Je dessine des formes et des objets à partir des idées qui me viennent spontanément à l'esprit.

Vous me parlez de «spontanéité». Ce n'est certes pas un qualificatif qu'on vous aurait attribué pendant les trente premières années de votre carrière où vous vous êtes confiné dans un univers plastique purement rationnel et contrôlé. D'où émerge cette spontanéité tardive dans votre pratique?

En 1985, c'était la première fois depuis le début de ma carrière que j'entrevois l'idée de vraiment prendre un temps d'arrêt, de ne pas travailler. Eh bien, cette année allait être une des plus «productives» depuis très longtemps. J'ai travaillé sans arrêt. J'étais extrêmement stimulé et il s'est produit quelque chose que je ne saurais nommer, mais je me suis complètement libéré des contraintes auxquelles je m'étais toujours soumis. Finis les recherches théoriques, les calculs mathématiques, les recherches de couleurs, etc. J'ai trouvé une liberté et un plaisir à peindre que jamais auparavant je n'avais éprouvés. Et mon travail s'en est trouvé transformé.

De quel ordre qualifiez-vous cette transformation dans votre démarche artistique?

J'ai abandonné les exigences rigoureuses de l'art «pur» au profit d'une certaine forme de poésie et de lyrisme. Après tant d'années à réfléchir et à penser mon expression, maintenant je m'exprime spontanément, dans le plaisir et la joie.



Denis Juneau, en terminant, qu'est-ce qui vous touche le plus en art?

Aujourd'hui, je crois en la valeur de toutes les formes d'expression, figuratives comme abstraites, pourvu qu'elles soient ressenties et qu'elles expriment une authenticité. Ce qui me touche sincèrement, c'est tout art qui inspire un sentiment d'humanité. □

* Les propos reproduits ici ont été extraits d'un long entretien accordé à Nathalie De Blois par Denis Juneau et intégralement publié dans le catalogue qui accompagne la rétrospective Denis Juneau. Ponctuations organisée par le Musée du Québec.

AUTRES ARTICLES PUBLIÉS DANS VIE DES ARTS :

Les configurations ludiques de Denis Juneau
Normand Biron
No 120, Automne 1985

L'absent-présent de Denis Juneau
Michèle Tremblay-Gillon
No 106, Printemps 1982

Les Spectrorames de Denis Juneau
Léo Rosshandler
No 60, Automne 1970

EXPOSITIONS :

DENIS JUNEAU, PONCTUATIONS

RÉTROSPECTIVE

MUSÉE DU QUÉBEC

DU 12 DÉCEMBRE 2001 AU 7 AVRIL 2002

MUSÉE DE JOLIETTE

DU 26 MAI AU 8 SEPTEMBRE 2002

DENIS JUNEAU. CLAIR-OBSCUR

ŒUVRES RÉCENTES

GALERIE SIMON BLAIS

DU 16 JANVIER AU 16 FÉVRIER 2002