

Université de Montréal

**La position historique des artistes issus de l'immigration :  
le cas de Leopold Plotek**

par Filipa Esteves

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographique  
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de Maîtrise ès arts (M.A.)  
en histoire de l'art

août, 2016

© Filipa Esteves, 2016

UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL  
FACULTÉ DES ÉTUDES SUPÉRIEURES ET POSTDOCTORALES

CE MÉMOIRE INTITULÉ :

**La position historique des artistes issus de l'immigration :  
le cas de Leopold Plotek**

PRÉSENTÉ PAR :

Filipa Esteves

A ÉTÉ ÉVALUÉ PAR UN JURY COMPOSÉ DES PERSONNES SUIVANTES :

**Christine Bernier**  
président-rapporteur

**Olivier Asselin**  
directeur de recherche

**Louise Vigneault**  
membre du jury

## RÉSUMÉ

Leopold Plotek est un artiste montréalais, né en Russie, qui consacre sa carrière artistique à la peinture depuis cinquante ans. Contrairement à l'intérêt que lui manifeste le milieu des arts visuels, l'histoire de l'art n'a pas encore témoigné de son importance. La description de sa carrière depuis les années 1970 jusqu'à aujourd'hui, soit de ses peintures ainsi que des expositions et des écrits qui s'y rapportent, comble en partie cette lacune. Une perspective interculturelle permet de présenter Plotek comme artiste issu de l'immigration et comme anglophone au Québec ainsi que d'identifier des critères fondés sur l'identité culturelle et linguistique, qui expliquent en partie son absence de l'histoire de l'art, particulièrement de l'art contemporain. D'une part, cette étude au sujet de son œuvre fournit un nombre significatif de renseignements factuels : inventaire des peintures, des expositions, des collections, des catalogues ainsi que des articles de revues et de journaux. D'autre part, elle démontre que l'étude des relations interculturelles aide à démystifier la croyance selon laquelle l'histoire de l'art retient les artistes principalement en fonction de la qualité de leurs œuvres.

**Mots-clés** : Leopold Plotek, peinture, immigration, anglophones, Québec

## **ABSTRACT**

Leopold Plotek is a Montreal artist, born in Russia, who has devoted his artistic career to painting for nearly fifty years. Contrary to the interest demonstrated by the visual arts milieu to his work, art history has not yet acknowledged its importance. The description of his career, since the beginning of the 1970s until today, namely of his paintings as well as the exhibitions and the texts about them, fills part of this gap. An intercultural perspective presents Plotek as an artist coming from immigration and as an Anglophone in Quebec, and identifies factors, based on cultural identity and language, that in part explains his absence from art history, particularly contemporary art. On one hand, this study about his work gives a significant number of factual information: inventory of paintings, exhibitions, collections, catalogues along with periodical articles. On the other hand, it shows that the study of intercultural relations helps to demystify the belief that art history remembers artists primarily according to the quality of their works.

**Keywords** : Leopold Plotek, painting, immigration, Anglophone, Quebec

## TABLE DES MATIÈRES

<b>Résumé</b>	<b>ii</b>
<b>Abstract</b>	<b>iii</b>
<b>Table des matières</b>	<b>iv</b>
<b>Liste des figures</b>	<b>vi</b>
<b>Liste des sigles</b>	<b>viii</b>
<b>Remerciements</b>	<b>ix</b>
<b>Introduction</b>	<b>10</b>
<b>1. « Process Art » (1971-1976) et « Architectural Paintings » (1978-1984)</b>	<b>25</b>
1.1. <i>Biographie, carrière et expositions</i>	25
1.2. <i>Œuvres</i>	32
1.3. <i>Réception : catalogues, revues et journaux</i>	37
<b>2. « I am not an abstract painter. » (1985-1999)</b>	<b>45</b>
2.1. <i>Carrière et expositions</i>	45
2.2. <i>Œuvres</i>	53
2.3. <i>Réception : catalogues, revues et journaux</i>	60
<b>3. « History Paintings » (2000-2005) et 2006 à 2015</b>	<b>67</b>
3.1. <i>Carrière et expositions</i>	67
3.2. <i>Œuvres</i>	76
3.3. <i>Réception : catalogues, revues et journaux</i>	83
<b>Conclusion</b>	<b>92</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE</b>	<b>98</b>
<b><i>Leopold Plotek</i></b>	98
Textes écrits par Leopold Plotek	98
Catalogues d'exposition	98

Articles de périodiques	100
Articles de journaux	102
Sites Web	105
Vidéos, podcast et communication orale	105
<b><i>Histoire de l'art</i></b>	<b>106</b>
Ouvrages généraux	106
Histoire de l'art : Québec et Canada	107
Histoire de l'art : artistes issus de l'immigration	110
<b>FIGURES</b>	<b>114</b>
<b>ANNEXE I : Liste des peintures</b>	<b>117</b>
<b>ANNEXE II : Peintures des années 1970 : <i>Process Art</i></b>	<b>124</b>
<b>ANNEXE III : Expositions</b>	<b>126</b>
<b>ANNEXE IV : Collections</b>	<b>134</b>

## LISTE DES FIGURES

- Figure 1. *McGill Daily*, January 25, 1967. © Leopold Plotek. Reproduit avec l'autorisation de Leopold Plotek.
- Figure 2. *McGill Daily*, January 27, 1967. © Leopold Plotek. Reproduit avec l'autorisation de Leopold Plotek.
- Figure 3. *McGill Daily*, January 13, 1967. © Leopold Plotek. Reproduit avec l'autorisation de Leopold Plotek.
- Figure 4. *McGill Daily*, January 19, 1967. © Leopold Plotek. Reproduit avec l'autorisation de Leopold Plotek.
- Figure 5. *McGill Daily*, February 3, 1967. © Leopold Plotek. Reproduit avec l'autorisation de Leopold Plotek.
- Figure 6. *Monument to My Killers*, 2006, 79 x 55 po. © Leopold Plotek. Reproduit avec l'autorisation de Leopold Plotek.
- Figure 7. *Hotel Metropol, Moscow 1948, Self-portrait with a Zek*, 2005, 86 x 66 po. © Leopold Plotek. Reproduit avec l'autorisation de Leopold Plotek.
- Figure 8. *Johnny-Come-Lately*, 2015, 63 x 48 po (et rouleau de lin au sol). © Filipa Esteves
- Figure 9. *Johnny-Come-Lately*, 2015, 63 x 48 po. © Leopold Plotek. Reproduit avec l'autorisation de Leopold Plotek.
- Figure 10. Esquisse mnémotechnique pour *Johnny-Come-Lately*, 2015. © Filipa Esteves
- Figure 11. *Death of the Poet: The Homecoming (diptych)*, 2006, 102 x 65 po. © Leopold Plotek. Reproduit avec l'autorisation de Leopold Plotek.
- Figure 12. Esquisse pour *Death of the Poet: The Homecoming (diptych)*. © Leopold Plotek. Reproduit avec l'autorisation de Leopold Plotek.
- Figure 13. *The Plough and the Stars*, 1989, 66 x 78 po. © Filipa Esteves
- Figure 14. Lin de 25 oz et de 15 oz appartenant à Plotek. © Filipa Esteves
- Figure 15. *Tramezzo*, 2011, 76 x 78 po. À la Galerie McClure (2013). © Filipa Esteves
- Figure 16. Vue d'installation. Exposition Campana à la Galerie McClure (2013). De gauche à droite : *Die Gotter im Exile* (2010), *The Green Theater* (2009), *Tramezzo* (2011). © Filipa Esteves
- Figure 17. *Die Gotter im Exile*, 2010, 72 x 75 po. © Leopold Plotek. Reproduit avec l'autorisation de Leopold Plotek.
- Figure 18. De gauche à droite : *The Ledikant* (2009), *Overpowered* (2009), *A Few Things for Themselves* (2010) à la Galerie McClure (2013). © Filipa Esteves

Figure 19. *Overpowered*, 2009, 60 x 50 po. © Leopold Plotek. Reproduit avec l'autorisation de Leopold Plotek.

Figure 20. *Tramezzo*, 2011, 76 x 78 po. © Leopold Plotek. Reproduit avec l'autorisation de Leopold Plotek.

Figure 21. Vue d'installation. Exposition Campana à la Galerie McClure (2013). De gauche à droite : *Tramezzo* (2011), *The Sovereign Ghost* (2009), *The Defence of Reason* (2009). © Filipa Esteves

## LISTE DES SIGLES

AGAC : Association des galeries d'art contemporain

DAM : Diversité artistique Montréal

EAHR : Ethnocultural Art Histories Research

FEAIA : Festival expressions artistiques d'ici et d'ailleurs

MACM : Musée d'art contemporain de Montréal

MAI : Montréal, arts interculturels

MBAM : Musée des beaux-arts de Montréal

PADAC : Professional Art Dealers Association of Canada

## REMERCIEMENTS

Je remercie Olivier Asselin qui m'a offert des commentaires justes et qui a noté mon intérêt pour les artistes issus de l'immigration, puis m'a encouragée à aborder cette étude sous cet angle.

Je remercie Élise Dubuc qui m'a accueillie dans son équipe de recherche Nika Nishk et qui a stimulé mon intérêt pour les relations interculturelles.

Je remercie Silvestra Mariniello qui m'a accordé le prix *Images et paix* dont le sujet demeure une des motivations de ce mémoire.

Je remercie Charles Blattberg dont l'invitation chaleureuse aux débats m'a servi d'exemple pour cette étude.

Enfin, je remercie Leopold Plotek pour sa confiance et son hospitalité.

## INTRODUCTION

Leopold Plotek naît en Russie en 1948 et demeure à Montréal depuis 1960. Depuis près de cinquante ans, il se consacre presque exclusivement à la peinture. Tout au long de sa carrière, il obtient la reconnaissance de ses pairs artistes et d'intervenants du milieu des arts visuels. À l'inverse, l'histoire de l'art du Québec, encore plus que celle du Canada, méconnaît encore largement sa production artistique. À ce jour, elle n'a été l'objet d'aucune étude. La description de la carrière de Plotek, soit de son œuvre ainsi que des expositions et des écrits qui s'y rapportent, fournit une contribution qui comble en partie cette lacune. Un contexte interculturel la cadre dans le but d'identifier, lorsqu'il y a lieu, si des critères fondés sur l'appartenance culturelle et linguistique expliquent son absence de l'histoire de l'art, particulièrement de l'art contemporain, du Québec. Dans un premier temps, il s'agit de dresser le portrait de la carrière et de l'œuvre négligée de Plotek et, dans un deuxième temps, de cerner les raisons qui expliquent sa position marginale comme artiste anglophone et issu de l'immigration, soit né à l'extérieur du Canada<sup>1</sup>.

Dans le but de contribuer à la recherche au sujet de l'œuvre de Leopold Plotek, l'étude comporte une part significative de renseignements factuels : inventaire des peintures (Annexe I), des expositions (Annexe III), des collections (Annexe IV), des catalogues ainsi que des articles de revues et de journaux. Un survol de tout le corpus de l'artiste a servi de base pour la sélection de peintures en fonction de caractéristiques exemplaires à chaque période. Pour les analyses individuelles, particulièrement en ce qui a trait à la description des

---

<sup>1</sup> Selon leur statut, soit résident permanent, réfugié, personne protégée ou, éventuellement, citoyen canadien, les personnes issues de l'immigration rencontrent différents obstacles dans le milieu des arts (Bogardi 1978), parfois causés par des tensions politiques entre le Québec et le Canada (*La Presse* 1983).

couleurs et de la texture des traits de pinceaux, celles observées en salle d'exposition ont été privilégiées par rapport aux reproductions publiées dans les catalogues ou affichées sur le Web. L'inventaire des œuvres comprend également les informations relatives à celles qui ont été détruites ou repeintes, donc qui n'existent plus. Lorsque certains écrits ou collections comportent la mention d'un tableau en particulier, celui-ci a pu être discuté. Le corpus de Plotek comporte quelques centaines de tableaux, ce qui a posé un défi tant pour l'inventaire que pour la sélection. Étant donné son ampleur, le souci d'informer le premier regard du lecteur sur la création artistique de Plotek justifie la sélection des peintures.

Contrairement à d'autres disciplines artistiques, notamment la littérature, peu d'écrits reconnaissent la contribution des artistes issus de l'immigration à l'histoire de l'art du Québec. À titre de rare exemple, notons la contribution de l'historienne de l'art Esther Trépanier qui a étudié la production artistique de la communauté juive au Québec. Ce manque ne constitue pas une particularité québécoise mais bien disciplinaire, comme le suggère l'écrivain Mauricio Segura (Chainey 2004). Au Québec, les recherches universitaires en sociologie (Bellavance 2000 ; Aguirre 1995) en anthropologie (Lamotte 2014) et en ethnologie (Lukic 2005) étudient soit la représentation des artistes québécois issus de l'immigration dans les musées, particulièrement d'histoire, soit leur insertion sociale, soit leur parcours de vie. L'art contemporain forme rarement un trait distinctif des artistes sélectionnés, sans compter que l'interprétation des œuvres occupe une place marginale. Ces disciplines incluent régulièrement des entrevues qui mettent l'accent sur les expériences vécues d'immigration. En histoire de l'art, tant au Canada qu'au Québec, les auteurs

intéressés par les relations interculturelles privilégient certaines orientations : la représentation de communautés culturelles spécifiques, par exemple des artistes asiatiques (Alice Ming Wai Jim, Richard Fung ou Monica Kin Gagnon), la colonisation ou la globalisation. Ces orientations améliorent la compréhension des relations de pouvoir entre des groupes au cours de l'histoire ainsi qu'entre eux et les institutions politiques et muséales, mais elles servent indirectement l'étude des artistes issus de l'immigration au Québec en art contemporain. Lorsqu'un texte concerne une communauté culturelle en particulier, l'artiste risque d'être perçu comme un représentant de cette communauté ou, par exemple, comme un artiste « chinois » avant même d'être un artiste (Verna interviewée dans Gagnon 2006 : 56). Comme l'indique Richard Fung : « À juste titre, on craint que les étiquettes ne deviennent non seulement des descriptions de leurs milieux socioculturels, mais des prescriptions quant au type de travail qu'ils devraient produire » (Fung interviewé dans Gagnon 2006 : 62). Concernant les recherches sur la globalisation, Alain Quemin spécifie qu'elles s'appuient sur des positions théoriques qui ne sont pas suffisamment ni assez souvent soutenues par des données empiriques, ce qui entraîne des argumentations trop abstraites (2013 : 164). James Elkins ajoute que l'intérêt récent pour le transnationalisme, le multiculturalisme et la théorie postcoloniale cachent les positions nationalistes des auteurs, car elles incitent les historiens à considérer les cultures d'un point de vue général évoluant dans un monde aux frontières supposément effacées (Elkins 2006 : 9 ; Quemin 2013 : 165).

Un titre se démarque par rapport aux autres autant pour les informations factuelles qu'ils comportent que pour son regard critique sur la discipline de l'histoire de l'art et sur les musées : *Territoires et trajectoires. 14 dialogues sur l'art et les constructions raciales*,

*culturelles et identitaires*. Monika Kin Gagnon et Richard Fung dirigent quatorze entrevues avec des artistes et des intervenants du milieu artistique qui évoquent leurs expériences professionnelles au cours des années. Il contient une riche bibliographie, que le centre de documentation Arttexte rend aussi disponible sur son site Web (Gagnon, Latour et Tayler 2006), et qui regroupe des titres d'articles, de livres et de catalogues d'exposition à propos de différentes communautés (des Premières Nations, caribéennes, asiatiques ou des artistes « de couleur », pour reprendre l'expression utilisée par les auteurs) et des artistes issus de l'immigration. La version française de ce texte, publié d'abord en anglais en 2002, tient compte du contexte francophone lorsqu'il y a lieu et ajoute des publications québécoises à la bibliographie. La spécificité québécoise de cette publication (Simon 2014 : 50-61) permet de situer les artistes issus de l'immigration dans un contexte politique et linguistique propre au Québec. À bien des égards, ce texte représente une initiative unique dans l'ensemble des publications francophones et anglophones en histoire de l'art au Québec et au Canada. Les entrevues de *Territoires et trajectoires* permettent de mieux cerner le besoin de reconnaissance des artistes issus de diverses communautés culturelles, en particulier de la part des institutions muséales, des universités et des instances gouvernementales en arts, ainsi que d'identifier leur apport à la compréhension du fonctionnement de ces institutions.

La rareté des recherches portant sur les artistes issus de l'immigration en art contemporain au Québec nuit à la connaissance de l'histoire et à la réduction des inégalités des opportunités. Cette étude sur la production artistique de Plotek met en évidence les conséquences malheureuses de la valorisation discriminante d'une identité nationale étroite (« québécoise francophone de souche ») pour un artiste qui ne correspond pas à ces

critères. La reconnaissance de la contribution d'un groupe à l'histoire du territoire qu'il habite renforce l'effet de continuité et de permanence de son identité. Effectivement, en se séparant d'un territoire et d'une famille empreints d'histoires, les personnes issues de l'immigration doivent recréer un passé à partir d'une histoire qui ne les a ni anticipées ni désirées, et la poursuivre en se fondant sur une promesse de permanence dans le temps. Ce rapport entre la mémoire du passé et l'histoire attendue trouve, dans les œuvres de Plotek, un écho que les collections, les musées et les écrits en particulier contourneront pour mieux servir le marché de l'art contemporain et le nationalisme québécois ou canadien.

Mis à part les écrits en histoire de l'art, des activités en lien avec des communautés culturelles dénotent une ouverture de la part d'historiens de l'art ou d'intervenants du milieu des arts. Néanmoins, la plupart s'avèrent peu utiles pour étudier le parcours de Plotek, car elles placent les artistes dans un contexte ethnologique ou au sein de leur communauté respective. Des expositions au Canada et au Québec ont abordé la représentation des différences culturelles dans les galeries et les musées : *Traversées / Crossings* (Nemiroff et coll. 1998), *Double Jeu : Identité et culture* (Lupien et Uzel 2004) et *Rearranging Desires: Curating the 'Other' Within* (Jim, Hassan et Carastathis 2008). Depuis 2013, le centre d'artistes autogérés *Articule* organise annuellement une série de conférences, intitulée *Montréal Monochrome*, présentées par des historiens de l'art et des artistes au sujet du manque de « diversité culturelle » dans les institutions en arts visuels à Montréal. À l'Université Concordia, des étudiants forment le groupe *Ethnocultural Art Histories Research (EAHR)* en 2011 dans le but d'organiser des expositions, de rédiger des

textes et d'accueillir des invités en lien avec la « diversité ethnoculturelle ». Mentionnons également *Diversité Artistique Montréal*, dirigé par l'ethnologue Jérôme Pruneau et fondé en 2006, qui soutient l'insertion professionnelle des artistes « dits de la diversité » (Pruneau 2015 : 15) provenant de toutes les disciplines dont les arts visuels. Ces initiatives démontrent qu'il existe un intérêt réel pour les relations interculturelles en arts visuels à Montréal. Pourtant, un écart s'observe entre les intérêts des artistes, des historiens de l'art et des intervenants du milieu des arts visuels et le discours officiel de l'histoire de l'art, qui est d'ailleurs cohérent avec la différence constatée entre la reconnaissance que Plotek reçoit des artistes et des intervenants du milieu et celle qu'il reçoit peu de l'histoire de l'art du Québec et de ses institutions.

Si la recherche en histoire de l'art néglige la contribution des artistes issus de l'immigration, ce n'est pas parce qu'ils n'existent pas. Outre Leopold Plotek, Liliane Berezowsky, George Bogardi (Bogardi 1992 : 52-59), Brigitte Radecki et Marion Wagschal travaillent au Québec depuis longtemps. L'histoire de l'art tend à valoriser le nationalisme et l'identité régionale (Elkins 2006 : 9), donc, malgré la popularité des études concernant la globalisation, les historiens de l'art valorisent peu les différences culturelles au sein de leur communauté. Dans le cadre de cette recherche, les artistes nés à l'extérieur du Canada se classent en trois catégories : ceux arrivés au Canada enfants ou jeunes adolescents, ceux arrivés adultes avec au moins un diplôme universitaire obtenu dans leur pays de naissance ou dans un autre pays, enfin, les artistes internationaux qui résident à l'étranger, mais qui

sont représentés par une galerie canadienne ou dont les œuvres sont exposées dans le cadre d'une exposition ou d'un événement international ayant lieu au Canada.

La première et la deuxième catégorie constituent le groupe des artistes issus de l'immigration et la troisième, celui des artistes internationaux. Toutefois, les artistes appartenant aux deux premières catégories ne vivent pas les mêmes types de défis, par exemple, l'insertion professionnelle (reconnaissance des diplômes et des expériences (Pruneau 2015 : 86-91)) se vit différemment par la première catégorie, qui a étudié au Québec, que par la deuxième, qui a étudié à l'extérieur du Canada. Plotek appartient à la première catégorie d'artistes issus de l'immigration. Le caractère unique de cette catégorie tient à l'éducation que reçoivent les enfants et les adolescents à l'école au sujet du Québec et du Canada ainsi qu'à la place qu'ils occupent, ou qu'ils apprennent à occuper, dans la communauté québécoise comme immigrants. Les enfants se situent entre deux histoires, soit celle transmise par les parents et celles de leur communauté d'accueil. Contrairement aux autres catégories, l'aspect linguistique joue un rôle déterminant puisqu'ils acquièrent la langue de la cette communauté, au détriment ou non de leur langue maternelle. Une forme d'assimilation culturelle et linguistique (Weinstock 2003 : 375) s'installe donc dès l'enfance, ce qui détermine l'identité culturelle et le sentiment d'appartenance autrement que pour les autres catégories : les immigrants arrivent au Canada comme adulte avec une identité en partie déjà formée. Dans le parcours de Plotek, une tension entre la mémoire et l'histoire officielle se détecte progressivement et une résistance envers les discours officiels, incluant celui de l'histoire de l'art, se décèle dès la fin de la période du *Process Art*.

Trois caractéristiques méritent également une attention particulière afin de dégager du parcours artistique de Plotek la singularité de son identité comme artiste issu de l'immigration en art contemporain : les artistes internationaux au service du marketing de la « diversité culturelle », les médiums de l'art contemporain, enfin, le public spécialisé par opposition au grand public. La première caractéristique vise à distinguer les artistes internationaux qui servent à marquer la diversité artistique des « villes créatives » (Florida 2004) au détriment des inégalités au sein même d'une communauté (Peck 2005 : 743, 756, 765). Effectivement, l'art contemporain préfère valoriser la diversité, la tolérance et la mobilité, caractéristiques propres aux « villes créatives », par la présence d'artistes internationaux diplômés d'universités à l'international plutôt que par les artistes issus de l'immigration, particulièrement de la première catégorie, qui appartiennent en fait à la communauté locale au même titre que les autres artistes (Hansen and Niedomysl 2009 : 193). Ainsi, les artistes issus de l'immigration font partie de la communauté locale lors d'événements internationaux et de la communauté « non nationale » lors d'événements locaux.

La seconde caractéristique se fonde sur l'idée persistante que le médium détermine la contemporanéité d'une œuvre. Selon cette idée, les artistes qui utilisent des médiums traditionnels et historiques (peinture, gravure, dessin et sculpture) ne font pas immédiatement partie de l'art contemporain contrairement à ceux qui utilisent des médiums actuels et appartenant à l'histoire récente (la photographie, l'installation, la performance et les technologies). D'après certains artistes issus de l'immigration, une idée préconçue accentue la précédente : les personnes nées à l'extérieur du Canada, des États-

Unis et de l'Europe proviendraient de milieux plus traditionnels et religieux apparemment moins avancés intellectuellement et technologiquement, ce qui ferait d'eux des artistes « folkloriques » attachés au passé plutôt qu'à l'avenir. Afin d'éviter cette association avec le folklore, certains artistes peuvent délaisser les médiums traditionnels pour choisir des médiums actuels même s'ils ne veulent pas forcément faire de l'art contemporain, mais plutôt accéder aux espaces d'exposition de l'art contemporain. D'autres, attachés au passé (Aguirre cité dans Chainey 2004), à leur histoire ou à leurs traditions qu'ils craignent d'oublier, peuvent les choisir parce que, comme médiums historiques, ils représentent apparemment une valeur stable validée par le temps et par les cultures. Cela se constate sur la page Web des artistes en arts visuels de *Diversité artistique Montréal (DAM)* ou au *Festival expressions artistiques d'ici et d'ailleurs (FEAIA)*. Par contre, ceux qui produisent de l'art contemporain ne trouveront pas nécessairement d'appui dans une communauté artistique immigrante qui valorise les médiums traditionnels et qui exprime parfois des préjugés envers l'art contemporain, qui est associé à une culture d'élite. Effectivement, les classes sociales représentent un enjeu puisque les immigrants, pour des raisons financières causées par un accès à l'emploi parfois difficile, peuvent être figés dans une classe à laquelle ils ne s'identifient pas, puisqu'elle ne correspond pas à celle qu'ils occupaient dans leur pays d'origine, et qu'ils n'ont pas pleinement le pouvoir de quitter. Selon Gaëtana Verna, les « gens de couleur »<sup>2</sup>, l'expression privilégiée par *Territoires et trajectoires* (2006 : 35), appartiennent à une classe sociale qui limite leur présence en art contemporain : « Il faut

---

<sup>2</sup> Certaines personnes noires peuvent être issues de l'immigration et d'autres non. Par contre, les deux groupes d'artistes sont sous-représentés en art contemporain à Montréal, mais les artistes noirs le sont davantage que ceux issus de l'immigration.

assouvir certains besoins de base avant de pouvoir s'intéresser à l'art et choisir de gagner sa vie par l'art, en particulier l'art contemporain, ou même réfléchir à la beauté et à l'esthétique d'une œuvre » (Gagnon 2006 : 53). Cette affirmation contestable suggère que la classe moyenne et aisée, contrairement aux pauvres, ont les moyens de créer et d'accéder à une vie intellectuelle. Par conséquent, ils seraient les seuls à pouvoir aborder l'art contemporain et à légitimer les pratiques des artistes qui, finalement, appartiennent aux mêmes classes sociales qu'eux. Cette association pernicieuse entre la classe sociale et l'art contemporain résulte également du manque de discussions en histoire de l'art à propos des classes sociales, ce qui n'a pas toujours été le cas (Couture et Trépanier 1977 : 249-255). La peinture représenterait donc un médium historiquement légitimé, chargé du passé et prétendument international : accessible à tous indépendamment de l'origine culturelle et de la classe sociale. Au contraire, l'art contemporain nécessiterait d'être évalué par « ceux qui s'y connaissent », qui ne représentent pas la communauté immigrante mais d'accueil, et à qui il faudra présenter les œuvres accompagnées d'un discours. Les artistes qui produisent des œuvres plus traditionnelles recevront moins d'attention (Verna interviewée dans Gagnon 2006 : 54) et évolueront dans des lieux de diffusion non reconnus par le milieu de l'art (Pruneau 2015 : 84), particulièrement de l'art contemporain. Ainsi, les artistes issus de l'immigration qui font de l'art contemporain peuvent être mis à l'écart des institutions en art contemporain parce qu'ils sont issus de l'immigration et mis à l'écart de la communauté artistique issue de l'immigration parce qu'ils font de l'art contemporain : ils sont doublement pénalisés par les préjugés de chacun des deux groupes. Contrairement à Christian Knudsen ou à Peter Krausz, qui ont fait de l'installation et de la photographie en plus de la peinture,

Plotek s'est consacré à la peinture tout en faisant dialoguer son corpus avec l'histoire de l'art de plein gré (avec le cubisme, l'impressionnisme et l'expressionnisme) ou contre son gré (avec les Automatistes et les Plasticiens). Ce rapport à l'histoire le place en réaction contre l'image préconçue des artistes issus de l'immigration, mais aussi contre celle d'une histoire prétendument contemporaine, qui est en fait plutôt à l'étroit dans un idéal d'elle-même.

La troisième caractéristique est liée à la précédente puisqu'elle se réfère au public de l'art contemporain composé de ceux qui fréquentent essentiellement des lieux de l'art contemporain. Cette relation entre le lieu et l'art contemporain révèle qu'il n'est pas certain que les artistes issus de l'immigration souhaitent produire de l'art contemporain autant qu'accéder à des lieux qui servent de « critères pour déterminer ou reconnaître un statut professionnel » (Pruneau 2015 : 84). Les artistes issus de l'immigration exposent leurs œuvres dans des lieux que fréquentent le grand public, parfois limité à des groupes communautaires de quartier ou proches des associations d'aide aux immigrants en arts, comme *Diversité artistique Montréal* ou *Accueil pour immigrants et réfugiés du Sud-ouest de Montréal / Centre Prisme* qui organise le FEAlA. Le discours spécialisé qui accompagne l'art contemporain peut également représenter un défi linguistique pour ceux qui ne maîtrisent pas le français ou l'anglais. Les générations d'immigrants arrivés au Canada avant la loi 22 (1974) intègrent généralement la communauté anglophone. Après la loi 101 (1977), le pouvoir qu'acquièrent les institutions francophones amène les immigrants à intégrer la communauté francophone : ainsi, il existe des différences entre les générations d'artistes issues de l'immigration. La recension des articles de journaux et de revues concernant les expositions de Plotek démontre qu'une division persiste entre la communauté francophone

et anglophone, ce qui contribue également à son manque de reconnaissance. Tenant compte de ces catégories et de ces caractéristiques, dans cette étude, Leopold Plotek est défini comme un artiste issu de l'immigration anglophone arrivé jeune adolescent au Canada, plus spécifiquement au Québec avant la loi 22. Il choisit la peinture pour créer des œuvres exposées dans des espaces de l'art contemporain accueillant un public spécialisé, mais dont le discours non spécialisé tient compte du grand public.

### *Structure du mémoire*

Chacun des trois chapitres survole une période d'environ 15 ans de la production artistique de Plotek. Un changement marquant dans sa carrière délimite chacune d'elles, sauf dans le cas des *History Paintings* : Plotek l'a débutée avec *Wake me up in Warsaw* (2001) et l'a terminée avec *Hotel Metropol, Moscow, 1948 : Self-Portrait with a Zek* (2005). Lorsqu'il n'a pas nommé une période lui-même, un autre titre lui a été attribué. Le premier chapitre présente la période du *Process Art*, durant laquelle l'histoire de l'art tente d'assimiler Plotek aux Automatistes et aux Plasticiens, et celle des *Architectural Paintings* durant laquelle il s'inspire d'éléments architecturaux. Le deuxième chapitre parcourt la période de 1985 à 1999 alors que Plotek utilise comme point de départ des récits tirés de la mythologie, de la littérature et des arts et confirme qu'il n'est pas un peintre abstrait, comme l'entend la critique. Le troisième chapitre présente les *History Paintings*, que Plotek annonce comme un « interlude » de peintures d'histoires, suivies des tableaux produits depuis qui font un retour sur les acquis du passé afin d'adopter une position critique par rapport à l'histoire de l'art officielle et à l'histoire de sa propre production artistique. Les

périodes *Process Art* (1971-1976), *Architectural Paintings* (1978-1984) et *Historical Paintings* (2000-2005) portent des titres assignés par Plotek lui-même a posteriori. Les trois chapitres se divisent chacun en trois parties dont la première décrit les faits saillants de sa carrière et recense les expositions, la deuxième commente les œuvres et la troisième survole les journaux, les revues et les catalogues qui décrivent les expositions et les tableaux.

### *Carrière et exposition*

Au début de sa carrière, Plotek expose dans des galeries d'art montréalaises associées à l'art contemporain avec des artistes proches de ce milieu. L'exposition collective *6 Propositions* au Musée des beaux-arts de Montréal marque sa carrière puisqu'elle le situe dans la filiation des Automatistes et des Plasticiens, alors qu'il ne s'y identifie pas. Dans les années 1980, il participe à des expositions en lien avec le milieu de l'art et des affaires à Toronto, ce qui l'éloigne du milieu de l'art contemporain à Montréal, où il a pourtant toujours vécu. Au début des années 2000, lorsqu'il est à nouveau représenté par des galeries montréalaises, il ne retrouve pas son statut d'artiste contemporain au même titre qu'au début de sa carrière. Il participe alors à des expositions anniversaires en lien avec des collections d'art. Tout au long de son parcours, il a participé ponctuellement à des expositions qui valorisent la peinture, surtout abstraite, parfois dans le but de stimuler le marché de la vente de peintures en art contemporain. Malgré tout, ses opportunités d'exposition ont tour à tour été influencées positivement ou non par la tension affirmée depuis les *Architectural Paintings* entre l'abstraction et la figuration. Le recensement des expositions révèle éloquemment le discours imposé aux œuvres et à l'artiste dans le but de

valoriser la mission des institutions muséales, de l'art contemporain et de l'histoire de l'art du Québec.

### *Œuvres*

Bien que Plotek ait privilégié la peinture à l'huile sur toile dès ses débuts, il a exceptionnellement touché à d'autres formes d'expression. En 1967, alors qu'il était étudiant à l'Université McGill, il a été caricaturiste (fig. 1-5) pour le journal *McGill Daily* (*McGill Daily* 1967 : 3). Il a également produit des estampes dans le cadre de l'événement *Corridart* en 1976 et, encore aujourd'hui, il utilise des esquisses à l'aquarelle comme outils mnémotechniques durant le processus de création de ses peintures. Puisque sa production s'étale sur une période de près de cinquante ans, la description des œuvres accorde la priorité aux peintures à l'huile, plus nombreuses et mieux documentées.

### *Réception : Catalogues, revues et journaux*

Quatre livres d'histoire générale de l'art incluent des commentaires à propos des tableaux de Plotek : *Contemporary Canadian Art* (Burnett et Schiff 1983 : 250-251), *Canadian Art in the Twentieth Century* (Murray 1999 : 228-229), *Sight of Resistance : Approaches to Canadian Visual Culture* (Belton 2001 : 65) et *Abstract Painting in Canada* (Nasgaard 2008 : 331-332). En français, il existe moins de livres qui présentent l'histoire de l'art au Canada puisque les auteurs à l'extérieur du Québec sont majoritairement anglophones. De plus, le Canada, comme contexte historique, est rarement choisi pour présenter des artistes québécois, tant par les auteurs francophones qu'anglophones du Québec. Malgré tout,

aucun texte d'histoire générale de l'art du Canada ou du Québec rédigé en français ne mentionne Plotek. Par conséquent, ces quatre livres offrent le point de vue d'auteurs anglophones à l'extérieur du Québec qui incluent Plotek comme artiste québécois, mais surtout montréalais, dans l'histoire de l'art du Canada. Ce sont les auteurs francophones et anglophones de catalogues et d'articles de revues et de journaux qui tentent de situer Plotek dans l'histoire de l'art du Québec en l'assimilant à leur propre histoire.

## 1. « PROCESS ART » (1971-1976) ET « ARCHITECTURAL PAINTINGS » (1978-1984)

### 1.1. BIOGRAPHIE, CARRIÈRE ET EXPOSITIONS

Leopold Plotek naît en 1948 à Moscou, en Russie, où fuient, depuis la Lituanie, ses parents d'origine juive (Plotek 2013 : 20:02 min). Son père, un économiste, travaille à l'ambassade de Pologne (Jordan 2011). 90 % des Litvaniens juifs périssent durant l'occupation allemande et parmi eux le reste de la famille Plotek qui choisit de rester (fig. 6). À Moscou, ils demeurent à l'hôtel Metropol transformé en ambassade et en prison (fig. 7). Vers la fin des années 1950, le régime soviétique se durcit. Conséquemment, la famille part pour le Canada à partir de la Pologne en bateau en 1960.

Les premiers Juifs arrivent au Canada vers 1760, mais ceux de Russie, qui fuient les pogroms, s'installent au Québec surtout vers la fin du 19<sup>e</sup> siècle, avec ceux de la Pologne, de la Lituanie et de la Roumanie (Gaudet 2015 : 29). Par contre, après la Première Guerre mondiale et jusqu'en 1947, le Canada se montre sévère envers l'immigration juive (Gaudet 2015 : 29)<sup>3</sup>. Ce portrait de la communauté juive de Russie aide à comprendre les liens historiques et culturels qui unissent les communautés juives et russes et les conditions d'immigration de la famille de Plotek au Canada, particulièrement à Montréal.

#### *La formation académique et l'enseignement*

Leopold Plotek poursuit d'abord des études classiques à l'Université McGill à Montréal, puis il se dirige à l'Université Sir George Williams, aujourd'hui l'Université

---

<sup>3</sup> De 1971 à 2013, les communautés juives viennent d'Israël, d'Irak, de la Roumanie et de la Russie. Aujourd'hui, 30 % des Russes nouvellement arrivés au Québec sont juifs (Gaudet 2015 : 69 ; Anctil 2015).

Concordia, où il obtient un baccalauréat en beaux-arts en 1970. Suivant le conseil d'Yves Gaucher, dont il était l'étudiant (Nasgaard 2008 : 332) ainsi que celui de Roy Kiyooka, qui enseigne à la même université, il poursuit ses études à la Slade School of Art à Londres de 1970 à 1971 avec Will Townsend (Gascon, Lussier et Bélisle 1982 : 73). Le parcours professionnel de Plotek débute au tournant des années 1970 en même temps que la création de programmes en arts plastiques dans les universités québécoises et que l'établissement des centres d'artistes. L'École des beaux-arts de Montréal (EBAM), fondée en 1922, deviendra le Département des arts plastiques au moment de la fondation de l'Université du Québec à Montréal en 1969. L'Université Concordia résulte de l'union entre l'Université Sir George Williams et le Collège Loyola en 1974. À ce moment-là, l'Université Sir George Williams offrait le programme en beaux-arts élaboré grâce à l'investissement des artistes Leah Sherman et Alfred Pinsky, d'origine juive et doyen de la faculté des beaux-arts à l'Université Concordia dès sa fondation. La faculté est établie officiellement en 1976. Plotek enseigne d'abord le dessin et la sculpture au cégep Vanier, puis devient professeur au département des beaux-arts de l'Université Concordia autour de 1975 (Leopold Plotek, communication personnelle, 17 novembre 2015).

Au début de sa carrière, de 1971 à 1976, Plotek entame une période artistique qu'il nomme *Process Art* (Leopold Plotek, communication personnelle, 17 novembre 2015). Cette production lui vaut une reconnaissance de la part du milieu artistique, confirmée par sa participation à des expositions remarquées comme *Québec 75* (Thériault et De Guise 1975) et *Corridart* ainsi que par son adhésion à la Galerie Véhicule Art. Admiratif de la peinture moderniste des années 1960, il cherche la purification des formes et du processus

(Wilkin 2012 : 4). Malgré tout, il doute de ses peintures, auxquelles il ne parvient pas à s'identifier parfaitement. Roy Kiyooka, son ancien professeur, lui avait expliqué qu'il s'était lui-même fourvoyé en croyant que l'art poursuivait une avancée dans le temps à l'avant-garde de laquelle l'artiste devait se tenir. Il comprend alors qu'« il n'existait pas de saillie de progrès inexorable, la nécessité de lutter à l'avant-garde n'avait plus sa raison d'être » (Wilkin 2012 : 4). Incapable de se situer dans le mouvement du modernisme légué par ses mentors, Yves Gaucher et Roy Kiyooka, et habité par le doute et l'insatisfaction, Plotek renonce à sa production d'alors et quitte Montréal pour passer un été en Italie (Wilkin 2012 : 4). Cette étape déterminante de sa carrière correspond à une première rupture artistique et sociale.

### *Expositions individuelles*

À l'exception de la galerie de l'Université de Londres, où Plotek poursuit ses études, ses premières expositions individuelles se tiennent à Montréal dans des galeries dites parallèles, que Marcel Fournier (Fournier, Roussil et Giguère 1986 : 116) définit en ces termes :

Partiellement ou totalement subventionnées par le Conseil des Arts ou par le ministère des Affaires culturelles, ces institutions gérées par les artistes eux-mêmes sont habituellement vouées à un art expérimental ou d'avant-garde dont la diffusion s'inscrit difficilement dans le réseau commercial des galeries. Cet art rejoint un public plutôt restreint, constitué d'autres artistes, de spécialistes de l'art et d'amateurs avertis.

Il expose les peintures de la période *Process Art* de 1972 à 1976 à Véhicule Art, fondée en 1972 par treize artistes<sup>4</sup> et fermée en 1983. De 1976 à 1983, il expose les peintures de la période *Architectural Paintings* à Optica et à la Galerie Yajima (Beaudry 1979 : 49; Landry 1982 : 36; Daigneault 1982 : 83). Optica, nommée jusqu'en 1974 Galeries photographiques du Centaur, est fondée en 1972 par le montréalais William E. Ewing et sise au théâtre anglophone Centaur. À partir de 1976, Optica s'ouvre davantage : au-delà de la photographie, elle présente aussi maintenant, entre autres disciplines, la peinture (Université Concordia Fonds P056 2016). Michiko Yajima, originaire du Japon et conjointe de Charles Gagnon, ouvre la Galerie Yajima au centre-ville de Montréal de 1975 jusqu'à sa fermeture en 1985 (*La Presse* 1985). Elle expose plusieurs artistes également professeurs à l'Université Concordia dont Yves Gaucher et Irene F. Whittome.

### *Expositions collectives*

Durant la période du *Process Art*, Plotek participe aussi à deux expositions collectives au Musée d'art contemporain de Montréal : *Québec 74* (1975) et *Québec 75* (1975). *Québec 74* réunit 63 artistes représentés par 10 galeries et *Québec 75* regroupe 18 artistes provenant des arts visuels, du cinéma et de la vidéo. Certains des artistes de ces deux expositions sont des membres fondateurs de la Galerie Véhicule Art (Serge Tousignant, Suzy Lake, Gunter Nolte et Bill Vazan). Plotek contribue également à l'événement *Corridart*, durant les Jeux olympiques de 1976, qui sera repris en partie par la Galerie Véhicule Art

---

<sup>4</sup> Gary Coward, Tom Dean, Jean-Marie Delavalle, François Déry, Andy Dutkewych, Suzy Lake, Dennis Lukas, Kelly Morgan, Gunter Nolte, Henry Saxe, Serge Tousignant et Bill Vazan (Toupin 1973 ; Université Concordia 2015 : Fonds P027).

après le démantèlement médiatisé des œuvres. À ce moment-là, Leopold Plotek est donc associé à l'art d'avant-garde et à des artistes multidisciplinaires.

Lors de la période *Architectural Paintings* et de son retour d'Italie, il participe à quatre expositions importantes dont trois qui se déroulent au MACM et une première au Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM), soit *6 Propositions* (1979) avec Christian Knudsen, né au Danemark, Christian Kiopini, Lucio de Heusch, Richard Mill et Luc Béland, nés au Québec (Thériault et Gauthier 1979). Les quatre derniers sont absents des expositions collectives qui précèdent 1978, mais ils ont déjà exposé ensemble auparavant et chacun d'entre eux a eu une exposition solo au MACM entre 1975 et 1977 (Martel 1980 : 30 ; Viau 1980 : 80). Knudsen et Plotek, pour leur part, n'ont pas eu cet honneur (ni à l'époque, ni depuis lors). Knudsen, comme Plotek, expose à la Galerie Véhicule et à la Galerie Optica et a étudié à l'Université Concordia alors que les autres ont étudié à l'UQAM, sauf pour Richard Mill qui a étudié à l'Université Laval. Ce dernier n'expose pas toujours avec le trio de l'UQAM à Montréal mais dans la ville de Québec, particulièrement à la Galerie Jolliet. Dans d'autres expositions, les institutions de formation semblent influencer le regroupement de certains artistes plutôt que d'autres. Pour la première fois dans le parcours professionnel de Plotek, une distinction culturelle s'établit entre lui et les autres. Cette association avec ces peintres s'avère d'autant plus importante que bien des auteurs s'y référeront dans leurs textes. Cette exposition place Plotek malgré lui à l'intérieur d'un groupe d'artistes dont la peinture est abstraite et amène la critique à l'associer à cette esthétique.

L'exposition *Le dessin de la jeune peinture. Œuvres sur papier des années soixante-dix* (1981) au MACM regroupe les mêmes cinq artistes que l'exposition *6 Propositions* auxquels

s'ajoutent Denis Asselin, Louis Comtois et Louise Robert, la seule femme (Tourangeau 1982 ; Leduc 1981). Plotek expose six dessins produits de 1978 à 1981 qui ne sont pas des croquis annonçant une peinture, mais des « emblèmes mnémoniques » (Gascon 1981 : 36). Selon Plotek, « il s'agit en fait d'instruments de travail ; ce sont des dessins exécutés pendant la réalisation d'une peinture. (Il peut y avoir jusqu'à douze esquisses pour une peinture alors que pour une autre, il n'y en aura aucune.) » (Gascon 1981 : 38) (fig. 8-12). Ces dessins témoignent alors de l'évolution d'une peinture. Cela peut laisser croire que Plotek accorde toujours une place importante, quoique plus intime, au processus de création, même s'il n'est plus visible, comme lors de la période du *Process Art*.

L'exposition *Peinture montréalaise actuelle* (1982) à la Galerie d'art Sir Georges Williams regroupe neuf artistes (Lessard 1982 : 66). L'affiliation à l'Université Concordia rassemble un groupe d'artistes différents de ceux des expositions précédentes. Elle a l'ambition de présenter des œuvres qui valorisent la peinture selon trois tendances définies par Sandra Paikowsky (1982 : 8) : « une nouvelle définition de la non-figuration géométrique, une confirmation de la fonction expressive de l'abstraction, enfin les récentes tentatives de la peinture figurative ou de l'image ». Cinq des neuf artistes francophones et anglophones sont nés au Québec et les quatre autres aux États-Unis, en France et en Angleterre, puis Plotek en Russie. Cette répartition des lieux de naissance diffère des autres expositions par le nombre d'individus nés à l'extérieur du Canada. Habituellement, les artistes nés au Québec ou au Canada sont largement majoritaires. Par contre, ceux nés à l'extérieur du Canada se concentrent en Europe, ce qui correspond encore aujourd'hui aux préférences du marché de l'art international, qui place les États-Unis et des pays européens parmi les « pays leaders »

en art contemporain (Quemin 2002 : 16). L'exposition *Repères : Art actuel du Québec* (1982) au MACM regroupe Christian Kiopini, Christian Knudsen et Richard Mill ainsi que d'autres artistes dont la répartition des lieux de naissance correspond à une légère prépondérance des artistes canadiens et québécois. Trois artistes européens et Plotek complètent l'ensemble. Kiopini, Mill, Knudsen et Plotek sont les seuls peintres de l'exposition. Les autres présentent des sculptures, des installations et des photographies (Macpherson 1983). Réal Lussier explique que l'exposition cherche à offrir un constat de l'art actuel au Québec, héritier de la vie artistique des années 1960, en proposant des œuvres produites depuis les deux dernières années par de jeunes artistes québécois (Gascon, Lussier et Bélisle 1982 : 7). Ces deux expositions situent clairement Plotek dans un art actuel, soit garant de l'avenir, et québécois, soit héritier du passé, contrairement à ce qui adviendra réellement plus tard dans sa carrière où les institutions scelleront son avenir et lui attribueront un passé sans véritable héritage.

L'exposition *Selections from the Westburne Collection* (1982), organisée par le Musée d'Edmonton et présentée à la Galerie d'art de l'Université Concordia, regroupe une grande diversité d'artistes canadiens (Villeneuve 1984). Pour Plotek, cette exposition commence une série d'autres expositions en lien avec des collections corporatives, privées ou muséales. Elles regroupent un grand nombre d'artistes qui rendent difficile l'identification des distinctions culturelles. Elles valorisent essentiellement la collection bien que les collectionneurs précisent qu'ils ne choisissent pas les œuvres aléatoirement et à des fins « décoratives » (Wilkin 1982 : 14). L'auteure insiste sur le fait que cette collection corporative possède toutes les ambitions d'une collection privée, c'est-à-dire qu'elle

représente des choix personnels motivés par une préférence pour les peintures plutôt que les sculptures, plus difficiles à installer dans un bureau, et pour les peintures abstraites plutôt que figuratives (Wilkin 1982 : 14-15). La sélection s'effectue en fonction de la qualité des œuvres et non à partir d'un souci de « représentation régionale équitable » (Wilkin 1982 : 14). Malgré cette affirmation, le texte du catalogue précise que l'art issu de la province de Québec demeure un intérêt constant pour la Collection Westburne, qui appartient à United Westburne Industries, une compagnie de services électriques, et qui débute comme un projet personnel de John A. Scrymgeour, président du conseil d'administration, et de Sam Abramovitch, vice-président exécutif. Ce dernier s'intéresse à la « *Montreal's cultural avant-garde* » et accorde une place importante à l'art du Québec dans la Collection (Wilkin 1982 : 14). Entre la sélection des artistes pour une collection ou une exposition et le discours des institutions, il existe des disparités, observables ailleurs également.

## 1.2. ŒUVRES

Les peintures associées à la période du *Process Art* n'existent plus sauf pour l'une d'entre elles qui se trouve dans la Collection du MACM, soit *Mouvement suisse* (1975), et l'autre dans la Collection du MBAM, soit *Sérénade* (1978). Les diapositives des photographies de quarante-trois d'entre elles, ainsi qu'une reproduction d'une œuvre de papiers collés, qui apparaît dans la publication *Repères : Art actuel du Québec* (Gascon, Lussier et Bélisle 1982 : 73), et une photographie de l'espace d'exposition à la Galerie Véhicule Art où elles sont exposées (Shapiro 1977 : 52) agissent comme documents historiques purement référentiels

puisqu'il manque des renseignements (titres, dimensions, années de production, exactitude des couleurs et des textures) et que Plotek se détache sans mal de cette période. Toutefois, certaines caractéristiques se distinguent tout de même clairement sur ces diapositives et la photographie de l'espace d'exposition : l'absence de châssis, le mode d'application de la peinture ainsi que la toile pliée ou découpée (Gascon, Lussier et Bélisle 1982 : 73 ; Pontbriand : 1974). L'intérêt de cette période réside tant dans l'abstraction et la géométrie formelle, auxquelles Plotek renoncera dans la production ultérieure, que dans les couches superposées de peinture et certaines propriétés de la composition, qui continueront à être visibles tout au long de sa production.

L'absence de châssis facilite le découpage de la toile en des formes qui se rapprochent soit du trapèze, du parallélogramme, du demi-cercle ou du triangle (Gascon, Lussier et Bélisle 1982 : 73), soit d'une forme complètement irrégulière dont les bords sinueux se marient davantage avec le contour d'une forme peinte au sein de la peinture (Annexe II, fig. 24, 26, 32, 29). La toile elle-même devient une forme géométrique à laquelle les formes peintes font écho. Contrairement à la production subséquente, celles-ci sont alignées selon un axe horizontal plutôt que vertical. Les peintures épinglées directement sur le mur ondulent légèrement à cause de leur grande superficie et de leur dissymétrie, ou à cause des plis conservés dans le tissu (Annexe II, fig. 42 et 43). Les bords s'incurvent contre le mur sans s'enrouler pour autant. L'espace ainsi libéré entre le mur et le bord du canevas combiné aux formes des toiles les plus irrégulières confèrent aux peintures un attribut d'objet. Par contre, la plus irrégulière d'entre elles (Annexe II, fig. 24) se détourne de ces repères externes : elle ne peut être déplacée un peu plus à gauche ou à droite ni vers le haut ou vers le bas, mais

elle peut pivoter sur elle-même autour d'un axe sans maintenir une seule position précise et définitive. Malgré la présence d'un bord horizontal, l'accrochage oblique de certaines peintures (Annexe II, fig. 9, 10, 24 et 27) invite à une réinterprétation de l'orientation de toutes les autres. D'autre part, une certaine filiation s'établit entre les toiles de forme irrégulière et l'intérêt pour le carré (Annexe II, fig. 5, 6, 9, 10, 31 et 39), présent depuis le début de sa carrière jusqu'à aujourd'hui. Les traces d'écoulements visibles (Annexe II, fig. 8, 17, 27 et 8) de la peinture, à l'huile ou à émail (Gascon, Lussier et Bélisle 1982 : 73), marquent l'intérêt de l'artiste pour l'orientation de la toile puisque les traces ne s'orientent pas toutes dans la même direction, ce qui signifie que la toile a été réorientée, témoignant ainsi du processus de création en relation avec l'accrochage. Lorsque la toile est laissée brute, l'adhérence de la peinture varie et son lustre aussi. Même si, dans la suite de l'œuvre, toute la surface de la toile sera peinte, le traitement irrégulier des surfaces, mates ou lustrées, continuera d'être exploré. Deux autres procédés prennent naissance durant cette période et seront réutilisés par la suite : la superposition de couches de peinture opaques ou transparentes ainsi que le croisement des formes (Annexe II, fig. 26, 28, 29, 30 et 32). Ce chevauchement se retrouve également dans les œuvres sur papier, uniques à cette période : des feuilles découpées sont collées les unes par-dessus les autres pour former un collage dont l'équivalent n'existe pas dans son corpus de peintures jusqu'à aujourd'hui. L'utilisation du papier évoque le dessin. Des traces de crayon apparaissent dans une seule peinture (Annexe II, fig. 37) et certains traits droits de pinceaux (Annexe II, fig. 18, 20), utilisés pour délimiter des formes, pour diviser l'espace de composition en deux ou pour produire une symétrie (Annexe II, fig. 11, 13, 14, 31, 35, 38) annoncent certains tableaux à venir.

Au retour de son voyage en Italie, imprégné des lieux visités, Plotek réoriente son travail. Inspiré par les écrits d'Adrian Stokes<sup>5</sup> sur le Quattrocento, il souhaite explorer la relation entre « l'imagination et la matière » (Wilkin 2012 : 4). Alors qu'il se distancie de son corpus précédent, il y demeure toutefois lié à cause des regroupements d'artistes et de la réception critique qui le rattache à une abstraction géométrique inspirée toutefois de références « à des lieux et des choses » comme cela est perceptible dans les *Architectural Paintings* (Woodley 2013 : 12). L'architecture italienne, bien avant la peinture italienne, occupe son imaginaire. Il en retient les masses, les vides, les rythmes, les ondulations lumineuses sur les parois et à travers les fenêtres (Wilkin 2012 : 4). La rupture avec le *Process Art* se situe donc au niveau de l'inspiration, mais aussi de l'expression picturale. Les tableaux du groupe qu'il nomme *Architectural Paintings* (Woodley 2013 : 12) sont tous tendus sur un châssis et le plus souvent verticaux et rectangulaires ou presque carrés (Gascon, Lussier et Bélisle 1982 : 73). L'huile couvre toute la surface sans laisser d'espace de toile brute. Les formes se juxtaposent et se croisent, généralement opaques ou essuyées avec un tissu. Contrairement au groupe précédent, dorénavant, les peintures comprennent des allusions figuratives, aussi insolites soient-elles : l'arche d'une fenêtre d'église, l'anse d'une tasse, un morceau de poterie brisée, etc. Les titres sont vagues (Woodley 2013 : 12), donc ils ne permettent pas de reconnaître ces éléments. Par exemple, plusieurs titres évoquent les poèmes musicaux de *Pierrot Lunaire* d'Arnold Schönberg, pourtant le rapport entre les deux demeure flou, sans que Plotek n'ait même jamais eu l'intention de traduire son expérience vécue de cette

---

<sup>5</sup> Adrian Stokes (1902-1972), auteur et artiste, a rédigé, entre autres, *The Quattro Cento* en 1932 et *The Stones of Rimini* en 1934.

musique (Woodley 2013 : 12). L'aspect monumental des tableaux répond au caractère allusif des rappels architecturaux. Les superficies, souvent les plus grandes de tout le corpus jusqu'à aujourd'hui, deviennent d'autant plus imposantes que les formes qu'elles représentent possèdent un caractère sculptural, telle une masse plane déposée dans l'espace de la toile, ce qui n'est pas sans rappeler l'attribut d'objet de la toile irrégulière posée sur le mur évoqué précédemment. Si accrochées, les peintures du *Process Art* ne paraissent pas ancrées, mais placées temporairement dans leur milieu, sans position assurée, les *Architectural Paintings* proposent un espace habité de formes qui interpelle celui de la salle d'exposition par sa façon de s'ériger comme un monument. Les références imprécises sont comprises de manière fragmentaire, comme le sont les souvenirs.

À l'occasion de l'exposition *Peintres juifs et modernité* au Centre Saidye Bronfman, Esther Trépanier notait l'importance de la ville et des figures humaines pour les artistes juifs de l'Entre-deux-guerres (Trépanier 1987 : 37). Chantal Ringuet ajoute que les artistes issus de l'immigration juive sont appelés à se distancier du groupe culturellement dominant et sont préoccupés par les questions du lieu et de l'urbanité. Ainsi, les peintres juifs du début des années 1930, peu reconnus jusqu'en 1980, s'éloignent de la peinture canadienne et québécoise, centrée respectivement sur les paysages nationaux et régionaux. Ils s'affirment plutôt à travers des images de la ville et de leurs habitants touchés par les injustices et les inégalités (Trépanier 1987 : 45-47; Ringuet 2011 : 225-227). Dans les années 1980, les écrivains issus de l'immigration trouvent une place dans l'histoire de la littérature au Québec grâce, entre autres, à l'expression « écriture migrante ». Elle désignait « les récits de

migration ou d'exil, espace identitaire, deuil de l'origine, inscription de personnages étrangers, etc. » (Biron, Dumont et Nardout-Lafarge 2007 : 561). Au Québec, l'écriture migrante, terme emprunté en 1988 par Pierre Nepveu à Robert Berrouët-Oriol (Oriol 1986 : 20-21) et aujourd'hui disputé (Nepveu 2002 : 40-41; Greif 2007 : 43-47), est confrontée à la littérature nationale, voire nationaliste, malgré le croisement de certains thèmes communs (Biron, Dumont et Nardout-Lafarge 2007 : 561) : « sentiment d'exil, de l'errance, la difficulté à habiter le territoire, le vacillement des identités, la condition minoritaire, le conflit des mémoires, exprimés dans des narrations éclatées, des constructions baroques et des genres réinterprétés... » (Biron, Dumont et Nardout-Lafarge 2007 : 562). Les artistes issus de l'immigration manifestent l'inquiétude de ne pas faire partie de la continuité historique et éprouvent un désir de permanence dans le temps. La création de peintres qui rompent avec une histoire de l'art nationale, alignée sur les Automatistes et les Plasticiens, pourrait également être désignée comme une « peinture migrante<sup>6</sup> » pour la situer, malgré l'anachronisme, dans « une histoire que l'histoire ne reconnaît pas » (Laliberté 2013 : 44).

### 1.3. RÉCEPTION : CATALOGUES, REVUES ET JOURNAUX

Il existe un décalage marqué entre la perception de Plotek comme artiste québécois par le Canada et par le Québec, ainsi qu'entre les expositions et les écrits lui étant consacrés. D'une part, au cours de sa carrière, Plotek a participé plus souvent à des expositions qui mettaient l'accent sur son appartenance culturelle au Québec ou à Montréal plutôt qu'au

---

<sup>6</sup> L'expression « migrant » a été le sujet de débats médiatiques déclenchés par l'article « Why Al Jazeera will not say Mediterranean "migrants" » (Malone 2015). En 1988, ce mot ne possédait pas la même connotation négative qu'aujourd'hui.

Canada. Comme anglophone et comme artiste ayant été représenté par une galerie torontoise pendant quinze ans, en plus d'avoir exposé ailleurs en Ontario, il aurait pu être perçu comme un artiste canadien ou un artiste québécois au Canada. D'autre part, il n'apparaît pas dans des textes d'histoire de l'art au Québec, ce qui pourrait porter à croire qu'il est présenté comme un Québécois dans l'histoire de l'art au Canada sans être reconnu par le Québec. Il y a donc une contradiction entre l'intérêt que lui porte le milieu des arts visuels à travers des expositions à Montréal et l'absence de reconnaissance de la part de l'histoire de l'art au Québec. Pourtant, la recension des expositions tend à montrer une identification évidente et assumée de l'artiste au Québec et à Montréal. Dans le même ordre d'idées, bien qu'il soit anglophone, il ne semblerait pas justifié de l'identifier à la communauté anglophone exclusivement puisque tant ses expositions que leur réception critique dans les médias témoignent d'un intérêt pour son travail aussi bien de la part des francophones que des anglophones. Cela changera toutefois avec le temps. Par conséquent, ces textes s'efforcent de le situer dans la continuité historique des Automatistes et des Plasticiens sans considérer que, appartenant également à une communauté anglophone en plus d'être issu de l'immigration, d'autres critères pourraient qualifier sa production ainsi que son appartenance historique.

Leopold Plotek est nommé dans *Abstract Painting in Canada* (2008) dans lequel Roald Nasgaard centre essentiellement son commentaire sur l'exposition collective *6 Propositions* (1979) dans un chapitre intitulé « Montreal : Post-Plasticien Painting after 1970 ». Il met l'accent sur des caractéristiques qui sont répétées ailleurs : l'intérêt pour la musique, le

souvenir ou le rêve ou la mémoire, l'improvisation des formes, l'architecture baroque en Italie, la peinture au Quattrocento, les utilisations variées de la toile montée ou non, le travail de la peinture à l'huile, la présence de contenu narratif et à la fois « relativement abstrait » (Nasgaard 2008 : 332). Ces informations concernent surtout le début de la carrière de l'artiste et font essentiellement référence à une exposition collective qui ne montrait que quatre de ses peintures. Le catalogue de *6 Propositions* mentionne les mêmes spécificités : son intérêt pour la musique, la littérature, les voyages, l'architecture, le souvenir ou la mémoire, l'improvisation à partir d'une référence, finalement, le lien entre le contenu figuratif et abstrait. Nasgaard situe donc le travail de Plotek dans l'histoire de l'art abstrait au Canada à partir d'une description des œuvres de la période du *Process Art* et d'une seule exposition comportant les premières peintures de la période suivante. De plus, il l'intègre dans la catégorie des peintres post-plasticiens alors que c'est réellement l'exposition *6 Propositions* qui s'y rapporte plutôt que les tableaux de Plotek. Pourtant, Nasgaard commence sa description de l'artiste ainsi : « *Plotek was the odd man out among those who showed in 6 Propositions (...)* » (2008 : 332). Dans *Contemporary Canadian Art* (Burnett et Schiff 1983 : 251), dans le chapitre « Recent Paintings », les auteurs introduisent Plotek comme un des meilleurs peintres montréalais aux côtés de Christian Knudsen, Christian Kiopini, Jocelyn Jean et Richard Mill. Ces artistes continuent dans la lignée de l'abstraction formelle tout en revisitant les questions qui fondent la peinture moderne à Montréal (Burnett et Schiff 1983 : 251). Au-delà des catalogues et des articles publiés en grande majorité au Québec, aucun essai recensé ne marque la contribution de Leopold Plotek à

l'histoire de l'art du Québec autrement que pour marquer celle des institutions qui ont marqué sa carrière.

Les catalogues d'expositions collectives concernant la période *Process Art*, terme jamais utilisé par les auteurs mais par Plotek depuis, sont publiés à l'occasion des expositions *Québec 74* (Saint-Martin 1974) et *Québec 75* (Thériault et De Guise 1975) au MACM et de l'événement *Corridart* (1976). Très peu de renseignements concernent Plotek dans ces écrits. La période *Architectural Paintings* est le sujet de quelques catalogues où ce terme n'apparaît pas non plus. Plotek l'utilise en 2013 dans l'entrevue accordée à E.C. Woodley et retranscrite dans le catalogue de l'exposition *Campane* à la Galerie McClure (Woodley 2013 : 12). Dans ces écrits, diverses expressions utilisées par les auteurs pour rapprocher Plotek et les artistes de l'exposition *6 Propositions* permettent de percevoir l'intention de l'intégrer dans la continuité d'une histoire de l'art francophone au Québec. Le catalogue *Peinture montréalaise actuelle*, rédigé par Sandra Paikowsky (1982), conservatrice des galeries d'art Sir George Williams, explique que la peinture rejoint l'« abstraction géométrique » depuis les années 1950 à Montréal et que Plotek ainsi que Jocelyn Jean en sont des exemples. L'auteure distingue l'abstraction géométrique de l'abstraction expressive et associe Plotek à la première catégorie, tout en précisant que ses larges peintures « *are a more lyrical investigation of plastic issues than reductivist abstraction usually implies* » (Paikowsky 1982 : 5). Ainsi, des références à l'architecture et au Quattrocento transparaissent au travers des formes, ce qui les fait ressembler à des « *statues of unknown objects* » (Nemiroff 1982 : 25). Il s'agit d'un des rares textes qui mentionne la présence de traits dessinés, pourtant visibles dans d'autres peintures exposées à d'autres occasions. Le catalogue de l'exposition

*Repères : Art actuel* (1982) lie Plotek à Christian Knudsen, Richard Mill et Christian Kiopini. France Gascon, conservatrice de l'exposition avec Réal Lussier et auteure du deuxième chapitre de l'introduction, explique que ces peintres s'intéressent au travail des textures et de la couleur sur la surface, au « bricolage » (Gascon, Lussier et Bélisle 1982 : 17). En observant les surfaces, le visiteur pourrait ainsi voir apparaître « des variations dans la couleur et la texture » qui, dans les peintures de Plotek en particulier, « sont déployées entre le système constructiviste et le système illusionniste organique qu'elles lient » (Gascon, Lussier et Bélisle 1982 : 18). Dans le même catalogue, le texte de Josée Bélisle concernant spécifiquement Leopold Plotek revient sur les tableaux *Process Art* et sur d'autres expositions sans mettre l'accent sur une généalogie artistique spécifique. Ce texte demeure un des plus pertinents concernant l'ensemble de son travail de 1971 à 1982. Le catalogue de l'exposition *Selections from the Westburne Collection* (Wilkin 1982) est le premier rédigé par une auteure de l'extérieur du Québec. Elle mentionne que deux caractéristiques définissent la peinture montréalaise des années 1960 et du début des années 1970 : des gestes fluides, qui poursuivent la tradition établie par les Automatistes, et des formes géométriques sévères, qui trouvent leur origine chez les Plasticiens. Elle situe Plotek entre ces deux traditions à cause du traitement de la surface, qui laisse paraître les traits de pinceaux, et à cause de la structure géométrique rigide des formes (1982 : 21).

La question linguistique mérite d'être soulevée pour savoir si l'exposition *6 Propositions*, si souvent citée directement ou à travers les artistes qui y ont participé, correspond à une réalité artistique montréalaise ou à une intention politique de valoriser un style artistique

associé au Québec francophone. Commençons par mentionner l'inclusion de Plotek au livre de Guy Rodgers et Marianne Ackerman, *Minority Report: An Alternative History of English-Language Arts in Quebec* (2011) où il est interviewé comme artiste anglophone vivant au Québec. Les auteurs précisent que la communauté d'artistes en arts visuels change : elle est de plus en plus unie par l'éducation et le style plutôt que par l'immigration et la religion. Ils ajoutent que la fondation du département des beaux-arts à l'Université Concordia, anglophone, a contribué aux changements cités plus haut. Selon Plotek, qui est un des premiers diplômés du programme de beaux-arts en 1970, le Québec se rapprochait bien plus du modèle artistique européen, « [...] *there was a hard-edged school of abstraction that had much more in common with European abstraction in France and Germany than it did with the American model [...]* » (2011 : 83). Plotek explique qu'il n'y avait pas vraiment de distinction entre les artistes francophones et anglophones au Québec, mais plutôt entre les artistes du Québec et ceux de Toronto, particulièrement les *Painters Eleven* ainsi que d'autres dont l'art abstrait se rapprochait de l'école de New York. Alors que les artistes torontois accueillaient plus aisément le retour de la figuration, les Montréalais y résistaient : « [...] *here it was pretty pure and lean and abstract and doctrinaire* » (2011 : 84). Toutefois, dans le catalogue *Peinture montréalaise actuelle*, Sandra Paikowsky ajoute qu'un facteur qui distingue « *Montreal painting from art in the rest of Canada is the peculiar relationship between francophone and anglophone artists that is a mixture of respect and alienation* » (1982 : 4). Elle ajoute que l'art se comprend si différemment entre les deux groupes que les buts et les moyens ne se partagent pas facilement. Le fait que l'exposition *6 Propositions* reçoive plus d'attention de la part des différents catalogues au Québec et des textes

d'histoire de l'art au Canada pourrait possiblement s'expliquer par le changement d'orientation linguistique du Musée des beaux-arts de Montréal vers la fin des années 1970. Toujours dans *Minority Report* (Rodgers et Ackerman 2011 : 84), Victoria LeBlanc rappelle que, de 1968 à 1978, années durant lesquelles Sean Murphy présidait le conseil d'administration, celui-ci n'était plus constitué exclusivement d'anglophones mais surtout de francophones. À un moment où les questions souverainistes prévalaient, le MBAM devait effectuer des changements sur le plan de son organisation afin de répondre aux exigences linguistiques qui lui assureraient un soutien du gouvernement du Québec dans le but de favoriser la survie de l'institution. Ainsi, même si aucune distinction n'avait existé entre les styles des artistes francophones et anglophones, la valorisation de lieux d'exposition, d'artistes francophones ou d'expositions collectives réunissant des artistes francophones, particulièrement des peintres, ils ont pu être valorisés pour des raisons financières et à des fins politiques. Ainsi, d'une communauté dite minoritaire, la communauté francophone devient majoritaire et les rôles de pouvoir s'inversent (Potvin 2010 : 273). L'importance de ces deux facteurs mérite d'être considérée puisque la situation économique devient difficile dans les années 1970, ce qui amène certaines galeries commerciales à cesser leurs activités (Paikowsky 1982 : 8). Par conséquent, obtenir la faveur du gouvernement souverainiste implique certains ajustements que Sean Murphy a apportés au Musée. Dans les textes consultés, l'exposition *6 Propositions* représente bien une continuité dans le parcours des quatre artistes francophones réunis, mais il marque le parcours de Plotek autrement puisque même un texte récent (Nasgaard 2008) s'y réfère encore alors que, depuis, il a participé à d'autres expositions collectives dignes d'intérêt. Cette exposition valorise peut-être plus le

MBAM, les artistes québécois francophones ou la peinture montréalaise qui prétend trouver ses origines chez les Automatistes et les Plasticiens que la production artistique de Leopold Plotek depuis son retour d'Italie, après sa rupture avec la recherche d'une avant-garde historique à travers son expression artistique.

La plupart des textes tentent de situer les peintures de la deuxième période entre une continuité historique issue des Automatistes ou des Plasticiens. La rupture entre les deux périodes, le *Process Art* et les *Architectural Paintings*, a libéré l'artiste, qui privilégie désormais « l'expérience d'un lieu à un moment donné dans le temps », mais Montréal, le Québec et le Canada habités par leurs défis linguistiques, culturels et politiques semblent contenir Plotek dans une histoire qui le retient dans le passé.

## 2. « I AM NOT AN ABSTRACT PAINTER. » (1985-1999)

### 2.1. CARRIÈRE ET EXPOSITIONS

Dans les années 1980, certains artistes montréalais, comme Plotek, sont dorénavant représentés par une galerie torontoise, comme le rapporte Lawrence Sabbath<sup>7</sup> (1989 : 41) : « L'enseignement [...] représente soixante pour cent de mes revenus et ma peinture le reste, qui provient principalement de ma galerie de Toronto. Je pourrais, un jour, accepter les offres d'une galerie locale si je me sentais en confiance et qu'on me propose un accord à long terme ». Ils utilisent les services de consultants à Montréal ou vendent eux-mêmes leurs œuvres, motivés par une certaine insatisfaction vis-à-vis le marché local et la relation avec leur galerie. De plus, une préoccupation relativement à l'internationalisation du marché émerge. Les artistes souhaitent demeurer au Québec, sans que leur carrière, hors Québec, en souffre pour autant. Un concours de circonstances conduit Plotek à être représenté par une galerie ontarienne. Michiko Yajima ferme sa Galerie en 1985 et propose à la galeriste torontoise Olga Korper, qui venait à Montréal pour rencontrer Yves Gaucher aussi représenté par Yajima, de visiter l'atelier de Leopold Plotek (Leopold Plotek, communication personnelle, 17 novembre 2015). Olga Korper représentera Gaucher jusqu'en 1994 et Plotek de 1986 à 2002, ainsi que d'autres artistes québécois tels que Roland Poulin et Angela Grauerholz. Désormais, ses expositions individuelles se tiennent surtout à Toronto à la Galerie Olga Korper (Mays 1988 : C15). Ses expositions collectives en Ontario mettent

---

<sup>7</sup> Lawrence Sabbath (1915-1993) est un critique d'art et de théâtre d'origine juive né à Montréal. Il a surtout fait connaître le théâtre francophone aux communautés anglophones du Québec et du Canada. Les enjeux interculturels marquent ses articles parus, entre autres, dans *La Presse*, *The Montreal Star* et *The Montreal Gazette* (Université Concordia Fonds P138 2016).

l'accent sur son appartenance au Canada et celles au Québec présentent surtout des œuvres des années 1970 et 1980 provenant de collections.

### *Expositions individuelles*

Être professeur d'université permet à un artiste de faire partie d'un réseau et d'avoir des opportunités d'exposition en lien avec son institution d'enseignement. Si Plotek n'avait pas enseigné à l'Université Concordia, plusieurs expositions collectives et individuelles n'auraient pas eu lieu tant à cet endroit, comme *Works by Selected Fine Art Graduates : A Tenth Anniversary Celebration* (Paikowsky 1985), qu'à d'autres universités, comme *Montreal Painting : A Second Look / La peinture à Montréal : Un second regard* à la Memorial University Art Gallery à Terre-Neuve (Paikowsky 1985), ou même dans des galeries. Une part de la reconnaissance reçue est attribuable à son poste de professeur et au réseau de professeurs et d'étudiants de l'Université Concordia. L'exposition *Leopold Plotek : Cinq années de peinture* se tient en 1990 à la Concordia Art Gallery. La commissaire Sandra Paikowsky (responsable de l'exposition collective *Peinture montréalaise actuelle* en 1982), directrice de la Galerie de 1981 à 1992, expose douze peintures (Annexe III) des années 1985 à 1989. Elles sont prêtées par l'artiste, la Galerie Olga Korper, des collectionneurs privés et la Banque d'œuvres d'art du Conseil des Arts. Paikowsky espère faire connaître Plotek, un « *important member of our art community* » (Paikowsky 1990 : 3), plus connu à l'extérieur du Québec que par les Montréalais eux-mêmes. Sans compter que, depuis sept ans, soit dès la fermeture de la Galerie Yajima, les Montréalais ont eu peu l'occasion de voir ses tableaux. Sandra Paikowsky aura marqué la carrière de Plotek tant comme commissaire que comme

rédactrice de catalogues par la continuité de son intérêt pour l'évolution de sa carrière et de son oeuvre. Notons toutefois qu'elle est coéditrice du livre *The Visual Arts in Canada : The Twentieth Century* (Whitelaw, Foss et Paikowsky 2010) qui ne mentionne pas Plotek. À Montréal, la Galerie Éric Devlin, qui s'intéresse surtout aux artistes internationaux, organise une exposition de Plotek en 1996 et une autre en 1999<sup>8</sup>.

L'exposition *Élégies* présente douze tableaux (Annexe III) au Centre Saidye Bronfman à Montréal dans le cadre de son 25e anniversaire en 1992 (Lehmann 1992 : E5 ; Brownstein 1992 : E5). Le Centre Saidye Bronfman, fondé en 1967 par la famille Bronfman, abrite alors le théâtre Segal, l'École des beaux-arts et la Galerie Liane et Danny Taran, devenue aujourd'hui la Galerie SBC (MacLeod et Abrahamson 2010 : 159-189). En 2006, à la suite d'une baisse de la fréquentation et de problèmes continus de financement, le Centre se consacre entièrement aux arts de la scène et devient le Centre Segal (Rioux Soucy 2006a : B8, 2006b : B8). La Galerie Olga Korper expose à son tour *Élégies* à Toronto à l'hiver 1993 (The Globe And Mail 1993).

### *Expositions collectives*

Dans les années 1985 à 1999, Plotek participe à quelques expositions collectives, surtout à l'occasion d'exposition anniversaires. En 1985, il fait partie de l'exposition *Les vingt ans du Musée à travers sa collection* au MACM et de *Works by Selected Fine Art Graduates. A Tenth Anniversary Celebration* à la Concordia Art Gallery. En 1988, il est un des artistes de l'*Exposition inaugurale d'art contemporain canadien* au Musée des beaux-arts du Canada à

---

<sup>8</sup> Aucune information n'a été trouvée à ce sujet.

Ottawa. En 1992, deux expositions ont lieu à Montréal : *Une décennie de collection : Choix d'acquisitions récentes* à la Leonard & Bina Ellen Art Gallery de l'Université Concordia (Antaki 1992) et *La Collection : Tableau inaugural* au MCAM (Brisebois et coll. 1992). Enfin, *Temps composés : la Donation Maurice Forget* au Musée de Joliette en 1998-1999 célèbre le don de 300 œuvres de Maurice Forget à ce musée en 1995. Lorsque des institutions célèbrent leur collection, les peintures exposées de Plotek datent de 1975 à 1986. Environ la moitié sont des peintures à l'huile sur toile et les autres, de petites dimensions, des esquisses, une peinture sur étain et une sérigraphie, qui appartient à un ensemble d'estampes produites par différents artistes dans le cadre d'une exposition organisée par Véhicule Art pour l'événement *Corridart* en 1976. L'exposition de collections corporatives canadiennes *Hidden Values : Contemporary Canadian Art in Corporate Collections* en 1994 circule à différents endroits au Canada, dont au MCAM. Le milieu des affaires, à travers l'exposition et le catalogue, valorise l'art canadien, comme le souligne Robert Swain (1994 :7) : « [...] *the word "Canadian" is as important as "art". Nationality is central to the mythic function* ».

D'autres expositions collectives se tiennent dans des galeries dont le mandat est d'assurer la valorisation de l'art canadien et, par extension, de l'image du Canada à l'étranger, entre autres, à travers l'abstraction en peinture. Peu de renseignements sont disponibles concernant ces expositions, voire ces lieux, parfois controversés, comme la Galerie 49th Parallel (Cunningham 2002 ; Cummins et Tourigny 1992 : 73-74 ; Mayer 1993 : 52)<sup>9</sup>. En 1985, *Abstraction x 4 : Joseph Drapell, Harold Fiest, Douglas Haynes, Leopold Plotek*

---

<sup>9</sup> Le Musée des beaux-arts du Canada à Ottawa conserve les archives de la Galerie 49th Parallel (Cunningham 2002 : 6).

se tient à la Canada House Cultural Center Gallery à Londres en Angleterre. La commissaire, Karen Wilkin, avait réalisé l'exposition *Selections from the Westburne Collection* en 1982. À part Douglas Haynes, né en Saskatchewan, les trois autres artistes ont immigré au Canada. *Hidden Values* met d'ailleurs l'accent sur la « naturalisation » des artistes issus de l'immigration, c'est-à-dire en donnant l'année où ils sont devenus citoyens canadiens. Cette exposition réunit des collections corporatives, qui acquièrent surtout des peintures abstraites. Remarquons que cette exposition suit de près l'introduction du multiculturalisme par Pierre-Elliott Trudeau en 1982 au sein de la Charte des droits du Canada. En 1989, Plotek participe à l'exposition *New York, Olga Korper Gallery*. La Galerie 49th Parallel : Centre for Contemporary Canadian Art (le 49<sup>e</sup> parallèle sépare les États-Unis et le Canada) à New York avait demandé à Olga Korper de proposer trois groupes d'artistes afin de créer trois expositions successives qui présenteraient l'art canadien à New York. Bien que cette Galerie ait le mandat de présenter des artistes canadiens, la critique lui reproche de choisir surtout des artistes de Toronto et de Montréal (Cunningham 2002 : 61) et vise également l'absence d'artistes autochtones, pas assez « contemporains » (Cunningham 2002 : 62). Cette Galerie a été créée par Guy Plamondon, conseiller aux Affaires culturelles de l'Ambassade du Canada à New York, et a été financée et administrée par le ministère des Affaires extérieures du Canada par l'entremise de son bureau des relations culturelles et internationales (Cunningham 2002 : 1). En 1989, la directrice de la Galerie, France Morin (cofondatrice de la revue *Parachute* avec Chantal Pontbriand, qui faisait partie du premier comité de cette Galerie), qui a succédé à Plamondon en 1983, est remplacée par Glen Cumming jusqu'à la fermeture de la Galerie en 1992. Marc Mayer, directeur du Musée des beaux-arts du Canada

depuis 2008, était alors directeur adjoint de France Morin et de Glen Cumming de 1985 à 1990. En 1988, le financement de la Galerie change après la réélection du parti Conservateur, dirigé par Brian Mulroney en 1988, qui exige que la Galerie soit financée à 50 % par le secteur privé. La programmation et les décisions seraient la responsabilité d'un conseil d'administration. Joe Clark met en place un groupe de travail qui examinera l'avenir de la Galerie. Il est composé de marchands d'art canadien et de membres du PADAC (Professional Art Dealers Association of Canada), Diane Farris (Vancouver) et Olga Korper (Toronto), qui devient présidente du PADAC en 1989. La Galerie devient donc commerciale (une « *shop window* », selon Joe Clark) et sa gestion est assurée par des marchands qui paient pour sa programmation et sa promotion (Cunningham 2002 : 90-91). Plotek intègre donc un marché commercial en étant représenté par Olga Korper.

Pour la fermeture de la Galerie Yajima en 1985, Michiko Yajima réalise une exposition des artistes qu'elle a représentés : Geoffrey James, Charles Gagnon, Irene Whittome, Christian Kiopini, Leopold Plotek, Serge Tousignant, Louise Robert, Sylvain P. Cousineau, Dave Tomas et Greg Curnoe (*La Presse* 1985). Quant à la Galerie Olga Korper, elle organise l'exposition *Inaugural Exhibition of Gallery Artists* en 1988<sup>10</sup>. La présidente d'Omni-Art<sup>11</sup>, Sylvie Grenier, organise deux autres expositions dans le but de créer des liens entre le milieu des arts et celui des affaires. L'exposition *Peinture à l'eau* à la Biosphère en 1997 et l'exposition *Square Victoria* en 1996, organisées avec le soutien de Magil Laurentienne, une compagnie de gestion immobilière, n'ont eu droit qu'à un article chacun de type publicitaire

---

<sup>10</sup> Aucune information à ce sujet.

<sup>11</sup> Aucune information au sujet d'Omni-Art.

dans la revue *Vie des Arts* (1996 : 60), qui présente une reproduction couleur d'une peinture à l'acrylique sur papier de Plotek : *Burning of Musical Instruments on the River Moscow* (1996). Pour célébrer le 350<sup>e</sup> anniversaire de Montréal et le 50<sup>e</sup> anniversaire de l'exposition des quarante-cinq gouaches « surréalistes » de Paul-Émile Borduas, la Galerie de l'UQAM réalise l'exposition *l'Anarchie resplendissante de la peinture* en 1992 (Lepage 1992 ; Dumont 1992).

René Blouin et Gaston Saint-Pierre, de la Galerie Christiane Chassay, organisent l'événement *Peinture-peinture* en 1998 avec l'Association des galeries d'art contemporain (AGAC). L'AGAC, qui existe depuis 1985, a pour mission « de développer le marché de l'art et de favoriser les échanges entre les professionnels du milieu, les collectionneurs, les amateurs et le grand public » (AGAC 2016). Elle organise des événements « Arts et Affaires » à Montréal et à Toronto avec la collaboration de ses galeries membres au Québec, en Ontario, au Manitoba, en Alberta et en Colombie-Britannique (AGAC 2016). Les salles d'exposition de *Peinture-peinture* se situent au quatrième et cinquième étage du Belgo ainsi qu'à d'autres galeries, centres d'exposition publics et musées du Québec et d'Ottawa et regroupe les œuvres de 275 artistes. Dans le Belgo, chaque espace reçoit un thème : « Surfaces sensibles », « Hors cadre », « Calligraphies », « Architectures angulaires », « Les paradis terrestres », « Champs colorés », « Trompe-l'œil », « Matières organiques », etc. (Nasgaard 1998). René Blouin consacre l'événement à la peinture abstraite et célèbre le 50<sup>e</sup> anniversaire de la publication du collectif *Refus global* auquel a contribué Paul-Émile

Borduas. C'est dans ce contexte que la Galerie Leonard & Bina Ellen<sup>12</sup>, dirigée par Karen Antaki de 1992 à 2001 (Black 2001), réalise l'exposition *Les Mystères Objectifs : Œuvres choisies de la collection permanente (1948-1998)* en 1998 à l'Université Concordia. Sa Collection (Annexe IV), consacrée à l'art contemporain canadien, est inaugurée en 1962. L'exposition, qui montre des œuvres de 1948 à 1998 en mettant l'accent sur l'abstraction, inclut les Automatistes, les auteurs du collectif *Refus Global* et des artistes comme Paul-Émile Borduas, Marcelle Ferron et Fernand Leduc. L'exposition présente également des peintures de Guido Molinari, Leopold Plotek, Jacques Hurtubise, Rita Letendre, Yves gaucher, outre *La Pâques Nouvelle* (1948) de Borduas, la *Rétine Prétentieuse* (1965) de Marcel Barbeau et une sculpture de Françoise Sullivan (Kozinska 1998).

En 1993, dans un espace du Belgo, John Fox, Yvonne Lammerich, Sylvie Lanctôt, Leopold Plotek, Lorraine Simms, Michael Smith et Marian Wagschall de l'Université Concordia (des professeurs, des diplômés, des candidats à la maîtrise et des professeurs à temps partiel) se réunissent sous le nom de *Cénacle* pour organiser une exposition. Au même moment, la Galerie de l'UQAM présente une exposition en lien avec le symposium *Parti Pris Peinture*. Affleck remarque que, dans l'exposition du *Cénacle*, la juxtaposition des œuvres abstraites de Plotek et de Smith était la plus marquante. En comparant les deux expositions, il remarque que les grandes dimensions de leur toile de rappellent celles des autres artistes à *Parti Pris Peinture*, mais que leur « *introspective mood* » les rapproche du groupe *Cénacle*. La

---

<sup>12</sup> Les Sir George Williams Art Galleries sont fondées en 1966. En 1984, elles sont devenues la Concordia Art Gallery. En 1992, la Galerie Leonard & Bina Ellen prend le nom de ses donateurs et elle déménage dans le nouveau pavillon de la bibliothèque l'Université Concordia. Elle est financée par l'Université Concordia, le Conseil des arts du Canada, des fonds de dotations, le Conseil des arts et des lettres du Québec et de Patrimoine canadien, de fondations et de services culturels des ambassades (Leonard & Bina Ellen Art Gallery 2016).

peinture de Plotek qui y est exposée est *Akedah (The Sacrifice of Isaac)*, réalisée en 1994 (Annexe IV, Collection du père Donovan), et se situe entre la figuration et l'abstraction, selon Affleck (1993a : 35-37).

En étant représenté par une galerie torontoise proche du marché corporatif et des institutions qui représentent le Canada, Plotek devient un artiste canadien et sa peinture abstraite sert cette représentation tant au pays qu'aux États-Unis. Pourtant, il ne s'identifie pas à la communauté anglophone du Canada, qui selon lui diffère de celle du Québec à laquelle il s'identifie davantage. Effectivement, les deux existent indépendamment, mais liées entre elles (Blattberg 2003 : 68-69). Au Québec, en participant à des expositions qui célèbrent les collections, il trouve toutefois difficilement la reconnaissance espérée de la part de ses propres communautés.

## 2.2. ŒUVRES

Contrairement aux *Architectural Paintings* planes et composées de larges formes unies, l'esthétique des peintures de 1985 à 1999 se fragmente graduellement avec les années. Il poursuit son exploration des improvisations à partir de références figuratives : « *Like the variations of Gershwin. The subject is still there but improvised on* » (Plotek 2013b). La droite, qui unit habituellement une arête et ses deux coins, est traversée par des lignes et de multiples masses de couleur. Dans cet enchevêtrement de masses et de lignes, les *Architectural Paintings* abandonnent progressivement la verticalité. Vers la fin des années 1990, ces caractéristiques, combinées aux variations récentes de transparence et d'opacité de la peinture à l'huile, font apparaître une profondeur qui étonne par rapport à la surface

plane des *Architectural Paintings* tout autant que la venue de la perspective dans les *History Paintings*. Sans représenter le dernier souffle de la tension entre la figuration et l'abstraction des peintures antérieures, les dernières œuvres de cette période permettent de commencer à nommer la figuration sans toutefois y voir un présage assuré des *History Paintings*.

Avec le *Process Art*, la toile découpée et les formes peintes créent un ensemble géométrique, avec les *Architectural Paintings* les formes abstraites aux références figuratives se détachent du fond. Mais de 1985 jusqu'au milieu des années 1990, les formes contigües se fragmentent autour d'un fond encore perceptible. Alors intéressé par le cubisme, Plotek approche cet héritage pictural avec une résistance nécessaire à leur revisitation, comme dans la peinture *The Plough and the Stars* réalisée en 1989 (fig. 13), qu'il explique ainsi : « *The name of an early Irish flag associated with the Easter Rebellion, and dedicated to the memory of a friend in London. I was clearly going through one of my periodic bouts of struggle with cubism, to which I am still liable today* » (Wilkin et Portis 2012 : 44). Les formes ne semblent plus déposées sur une surface, comme dans les peintures précédentes, mais mises en scène dans un espace qui possède une profondeur. L'évocation d'ombres, de lignes d'horizon et de bandes de ciel prépare subtilement l'émergence de la perspective et de la mise en scène des *History Paintings*, mais sans leur connotation théâtrale, voire cinématographique. Selon Paikowsky, contrairement aux peintures du début des années 1980, l'architecture n'est plus un motif mais un thème.

La composition, auparavant orientée selon un axe vertical, change avec la fragmentation des formes. La présence de deux ou trois régions de couleur prédominantes orientées vers le

haut de la toile accentuait la verticalité des *Architectural Paintings*. Maintenant, la présence d'un plus grand nombre de masses brouille progressivement l'axe vertical de la composition sans qu'il ne disparaisse tout à fait. De plus, les masses et les lignes croisent les arêtes du tableau, ce qui ne les situe plus par rapport à un axe vertical, mais davantage les unes par rapport aux autres. Avant le milieu des années 1990, une droite naturelle liait l'arête et les deux coins de la toile dont la verticalité était accentuée par une bande de couleur qui longeait cette droite. Après le milieu des années 1990, les formes et les lignes traversent la droite séparant les coins et les arêtes. Cela disperse les formes dans un espace qui inclut celui des limites physiques de la toile et non plus dans un espace configuré à l'intérieur de ces limites. Cette tension, entre les limites physiques de la toile et celles créées en son sein par la composition, rappelle l'importance, apparue dès le *Process Art*, de concevoir le tableau comme un objet tridimensionnel au lieu d'une image bidimensionnelle. De plus, il confirme l'intérêt continu de Plotek pour les manifestations diverses de l'espace tant sur le plan des références architecturales et de la peinture comme monument, tel que dans les *Architectural Paintings*, que sur le plan de la configuration de la profondeur du tableau qui fait interagir les arêtes, les coins et la surface avec l'orientation de la peinture, les formes, les lignes et la profondeur de la composition.

La verticalité diminue aussi au fil des années parce que les toiles sont moins souvent rectangulaires. En effet, le carré et le carré presque parfait occupent une plus grande place qu'auparavant. Lorsque Plotek construit ses toiles, il détermine précisément la différence entre la mesure d'un carré parfait et celle d'un carré presque parfait. Remarquons que, vers la toute fin des années 1990, lorsque Plotek explore le carré presque parfait, la superficie

des toiles diminue également. Jusqu'à la fin de sa carrière, il travaillera sporadiquement la forme carrée, presque carrée et rectangulaire de la toile, mais les superficies des toiles n'égalent que parfois celles choisies depuis le début de sa carrière. Bien que Plotek manifeste une préférence pour les tableaux de grands formats, il se limite à en produire un de sept pieds tous les deux ou trois ans. En effet, le potentiel de vente varie en fonction de la superficie et s'avère plus faible pour les tableaux de grands formats que pour les petits formats et que le prix augmente avec la superficie (Velthuis 2002). Malgré qu'il ne peigne pas sur d'autres surfaces que la toile, préparée ou non, le type de toile utilisé varie entre le coton et le lin sur lequel il utilise toujours de la peinture à l'huile<sup>13</sup>. Pour le lin, Plotek choisit entre deux tissages, fin ou grossier, en fonction de la texture recherchée. Le poids pour du lin est de 15 oz, soit un fil mince et un tissage serré, ou de 25 oz, soit un fil épais et un tissage plus espacé (fig. 14). Plotek se procure des rouleaux de lin auprès de fournisseurs de recouvrement de meubles. Le tissu de lin de 15 oz est plus large que celui de 25 oz, par conséquent, la surface des tableaux de grandes dimensions est plus lisse et les arêtes sont plus nettes puisque le tissu se tend plus facilement sur le cadre en bois. Au contraire, une toile de lin de 25 oz confère à la peinture une apparence brute en partie à cause du grain grossier du tissu et de l'aspect relâché de la toile autour des côtés et des coins du cadre, mais aussi en partie à cause des traits de pinceaux moins précis causés par les espacements entre les fils dans lesquels la peinture ne se loge pas uniformément.

---

<sup>13</sup> Plotek se procure des tubes de peinture à l'huile chez Kama Pigments, une compagnie montréalaise de matériaux d'artistes fondée par Vincent Deshaies en 1996. Kama Pigments fabrique de la peinture à l'huile ainsi que d'autres matériaux en plus de vendre des matériaux bruts servant à la fabrication de peinture (Kama Pigments 2016).

La précision des traits varie en fonction du type de toile, mais aussi en fonction de l'ajout d'huile, de térébenthine ou de résine. Ces additions rendent les couches de peinture minces et non brillantes (selon l'ajout de térébenthine) ou plus opaques et lustrées (selon l'ajout d'huile ou de résine). Les régions mates et lustrées du tableau se perçoivent lorsque le visiteur circule devant le tableau et dans l'espace de la galerie (fig. 15-16). Cette caractéristique rend les peintures difficiles à photographier, ce qui explique la différence entre les reproductions photographiques publiées dans les catalogues et les tableaux exposés. Contrairement aux *Historical Paintings*, il ne s'agit plus de peindre des surfaces de couleur, mais d'explorer l'interaction entre l'espace et la couleur (« *colour-volume* »). Pourtant, Plotek ne se considère pas avant tout comme un coloriste :

*When I start a painting, I start with a brush in my hand and some dark, maybe some earth colour. And I start drawing on the canvas. I don't begin as I imagine Matisse or Dufy might have done, by putting down some chromatic shapes that stand for water or sky, and then continuing, guided by colour vibration. (Woodley 2013 : 13).*

Selon lui, les *Architectural Paintings* auraient pu être peintes avec de la peinture à l'eau, mais il souhaite maintenant relever le défi d'explorer les possibilités d'expression de la peinture à l'huile, même si le dessin demeure toujours important. Dès les peintures du *Process Art*, il exprime une inclination pour la matière, soit la toile et la peinture à l'huile, et pour le processus de travail auquel participent le dessin, les traces laissées par les couches et les traits de peinture. Du commencement d'une peinture jusqu'aux esquisses à la fonction mnémonique, qui ponctue les étapes de création d'un tableau, il continue à faire participer le dessin au processus de création. La peinture ne remplit plus exclusivement les formes juxtaposées et leurs limites paraissent plus floues. Les traits de pinceaux pénètrent les

masses de couleur, certains les traversent, les entourent ou encore les accentuent. Les couches superposées de couleur (il peut y en avoir de six à huit) laissent transparaître les traits et les masses précédentes, ce qui ne témoigne plus directement du processus de travail, comme dans le cas du *Process Art*, mais plutôt du souvenir de ce processus. D'ailleurs, Paikowsky marque le milieu des années 1980 comme un moment de consolidation dans le parcours de Plotek où il cherche à donner une forme matérielle à la mémoire (1990 : 34).

Les sources des peintures de 1985 à 1999 s'inscrivent dans le prolongement des précédentes sans rupture apparente. Les titres des *Architectural Paintings* reprenaient ceux d'œuvres de fiction littéraire, musicales ou théâtrales (par exemple, *Le neveu de Rameau*, 1980) ou quelques mots d'un texte (*Morning, Sea Meteor*, 1981), ou encore le nom d'un personnage réel ou tiré de la mythologie (*Mneme*, 1984). Ceux de 1985 à 1999 suivent les mêmes principes auxquels s'ajoutent les titres qui se réfèrent à un lieu, à une date ou à un événement : *Au Café Mazzara* (1985), *Railway Arch 25, Putney* (1986), *The Siege of Dubrovnik* (1991) ou *At the Hotel Regina, 1941* (1998). Ces titres ne nomment plus seulement des événements tirés d'œuvres de fiction, mais aussi des événements, des lieux et des personnages bien réels. Par exemple, la peinture *Patience on a Monument* (1986) s'inspire de la pièce de théâtre *Twelfth Night* de Shakespeare (le titre est tiré d'un passage de l'Acte 2, Scène 4) ainsi que de la visite du studio Brancusi conservé tel quel à Paris (« *For a time, his Le Coq was my absolutely favourite work of modernism.* » Wilkin et Portis 2012 : 46). La plupart des sources appartiennent à l'histoire ou à la mythologie, sauf pour *The Siege*

of *Dubrovnik* (1991), qui est la seule œuvre à évoquer un événement récent : la guerre en Croatie de 1991. Si Plotek ne cherchait pas auparavant à témoigner de son expérience d'une œuvre de fiction à travers les titres des peintures, il désire maintenant se rapprocher de l'effet du temps et de l'histoire qui imprègnent les œuvres, les lieux, les personnes et les événements : « *I needed that engagement with the past as well as with movement – movement "in" as well as movement "on". It had to be more intimate, closer as an analogue to my inner world than those flatter architectural paintings had become* » (Leblanc, Plotek et Woodley 2013 : 12). Avec les années 1980, Plotek commence aussi à s'inspirer d'autres images sans jamais toutefois les garder sous la main lorsqu'il peint : il les garde en mémoire et s'en sert comme point de départ. Certains éléments demeurent reconnaissables tout en conservant l'abstraction d'un rêve ou d'un souvenir suffisamment précis pour savoir qu'il possède une origine unique mais indistincte, car transformée, une sorte d'improvisation sur un thème. Paikowsky et Affleck relèvent la difficulté qu'éprouvera le spectateur à saisir le sens de l'image. « *But the strangeness of the seemingly familiar imagery of his work prevents a prescribed response by the viewer. There are no ready-made explanations of his intentions, and therein lies the challenge and the pleasure* » (Paikowsky 1990 : 34 ; Affleck 1993b : 50). Par exemple, *Julian at the Tigris* (1995) vient de la fresque *Le Songe de Constantin* de Piero della Francesca appartenant au cycle *La légende de la vraie croix* (Basilique Saint-François d'Arezzo en Toscane, 1454-1458). Plotek explique son choix :

*Emperor Julian the Apostate reinstated the Olympian gods against the fateful tide of Christianity. He lies awake in this army tent on the eve of the battle which will put an end to his doomed quest to revive the Roman religion. Of course I was thinking of Piero's great picture of Constantine which embodied the other side of the struggle* (Campbell et Plotek 2008 : 56).

Tout comme il ne reproduit pas l'image, il ne répète pas l'histoire, mais la met en scène de mémoire pour « "défataliser" le passé : autrement dit, de se replacer dans la situation des protagonistes qui, eux, avaient un futur ; de se remettre dans la situation d'incertitude où ils étaient lorsqu'ils attendaient, craignaient, espéraient, et en tout cas ignoraient ce qui viendrait après » (Ricoeur 1995 : 189). Ce rapport à la mémoire et à l'histoire se poursuit sous une forme plus précise dans les *History Paintings*, mais plus discrète dans les peintures subséquentes.

### 2.3. RÉCEPTION : CATALOGUES, REVUES ET JOURNAUX

Les livres de référence générale en histoire de l'art mentionnent peu les tableaux de 1985 à 1999. La plupart des auteurs se concentrent sur les œuvres précédentes inscrites dans la lignée des Automatistes et des Plasticiens. Parce que l'installation joue un rôle de plus en plus important dans le monde de l'art, la peinture souffre de la comparaison dramatique et les auteurs évoquent parfois son essoufflement. Plotek demeure un peintre pendant toute sa carrière, ce qui le place dans une position que certains qualifieront « d'artiste à part ». Il se perçoit comme un « *outsider* » parce qu'il privilégie la peinture à un moment où l'art conceptuel et l'installation jouent un rôle dominant sur la scène visuelle (Paikowsky 1990 : 34). Selon Nasgaard, dans son article sur l'exposition *Peinture-peinture* (1998), aucune génération n'a réussi à prendre le relais de celle des années 1960 en peinture abstraite : la performance, l'installation et les œuvres médiatiques, réalisées par des artistes comme Jana Sterbark, Geneviève Cadieux, ou Barbara Steinman ont repris le flambeau avec plus de conviction que la peinture abstraite des générations suivantes (Nasgaard 1998). Si la

revue *Parachute* consacre un numéro à ces expositions, les articles concernent plutôt des artistes en particulier que l'événement en soi. *Peinture-peinture* est reconnu par plusieurs critiques, dont Nasgaard (1998 ; 2008 : 10), comme une tentative de rejoindre le milieu des affaires beaucoup plus que comme une exposition commissariée, ce que confirme René Blouin qui explique qu'il souhaite « stimuler le marché » en montrant ce qui se fait en peinture abstraite (Aquin 1998). Il affirme que, bien que Montréal soit le lieu où a pris naissance la peinture abstraite au Canada, les marchands s'intéressent encore aux premiers peintres et moins aux nouvelles générations de peintres abstraits (Aquin 1998). Cet événement permet aux galeristes de relancer l'intérêt pour la peinture afin de stimuler les ventes. Gavin Affleck aussi remarque que, dans le discours, l'installation entre en concurrence avec la réelle valeur accordée à la peinture. Par contre, selon lui, l'exposition *Élégies*, au Centre Saidye Bronfman, démontre que la peinture est l'équivalent d'une mise en scène dans un espace, ce que font les tableaux de Plotek en ouvrant le dialogue avec l'architecture du Centre, conçue par Phyllis Lambert et inspirée par Mies van der Rohe (Affleck 1993b : 50).

En général, les articles qui portent sur les expositions qui célèbrent des événements accordent davantage d'attention à ces événements et moins aux artistes dont la principale fonction semble de n'être que faire valoir l'événement. Le regroupement des artistes permet aussi de valoriser l'événement à travers leur lieu de naissance et de résidence ainsi que le réseau auquel ils appartiennent. L'absence de photographies des salles ne permet pas de déterminer la façon dont l'accrochage accentue des associations entre les artistes ou la

manière dont il met en valeur les thèmes des salles et l'événement. Les articles font rarement état de ces regroupements d'artistes et de l'accrochage.

Comme Plotek n'est plus représenté à Montréal, les revues et les journaux québécois mentionnent peu son travail. Si ses expositions individuelles au Québec d'avant 1985 ont reçu plus d'attention de la part des médias québécois, les expositions individuelles à la Galerie Olga Korper ont reçu peu d'attention médiatique, tout au plus de la publicité, et aucun catalogue ne les présente. Quelques articles paraissent dans des journaux torontois, comme le *Globe and Mail* et le *Toronto Star*. La réception dans les revues d'art spécialisées est négligeable en Ontario. De plus, les expositions individuelles à Montréal font rarement l'objet de catalogues. Peu d'articles ont été écrits concernant l'exposition à la Galerie d'art Concordia, mais il existe un catalogue rédigé par Sandra Paikowsky. La seule exposition individuelle qui reçoit une attention médiatique est *Élégies* au Centre Saidye Bronfman parce qu'elle se tient dans le cadre du 25e anniversaire du Centre. En outre, un article pertinent concernant cette exposition se retrouve dans la revue transculturelle *Vice Versa* (Affleck 1993b) qui comporte pourtant moins d'articles sur les arts visuels que sur la littérature et le cinéma. Elle accorde une importance notable, par la pertinence et la longueur de l'article, à cette exposition. Aussi, Affleck commente *Élégies* en créant un pont entre l'influence de longue date de l'architecture sur les peintures de Plotek et celle du lieu d'exposition, soit le Centre Saidye Bronfman. La relation entre l'architecture et la musique persiste aussi depuis longtemps : « *I can hear architecture as easily as I see it* », ajoute Plotek qui explique que tant l'une que l'autre donne à une personne l'impression d'être enveloppée par l'espace (Paikowsky 1990 : 36). Affleck oppose l'universalité de l'expérience d'un espace architectural

à l'expérience singulière de l'interprétation de l'image. « *The paintings require time and reflection and do not have the immediate impact of "real space"* » (Affleck 1993b : 50).

Par ailleurs, les expositions à la Galerie 49th Parallel à New York et à la Maison du Canada de Londres ne reçoivent pas d'attention dans les médias, qui critiquent plutôt le mandat du lieu, son administration et son financement. Si ce lieu cherche à projeter une certaine image du Canada à l'étranger, les médias la commentent beaucoup plus que les expositions ou le travail des artistes. Ce constat est cohérent avec la critique de Cummins et Tourigny qui affirme que la Galerie 49th Parallel est inutile pour la carrière des artistes, d'ailleurs peu visitée par les New-Yorkais, mais plutôt par les Canadiens en visite aux États-Unis (Cummins et Tourigny 1992 : 73). Si au départ, l'ambition de cette Galerie est de présenter des artistes de l'avant-garde, vers la fin de son mandat, elle devient une galerie commerciale qui expose des artistes moins risqués, avec un potentiel de vente plus élevé. La représentation par la Galerie Olga Korper et les liens que celle-ci tisse avec le marché de l'art pourrait expliquer que Plotek soit passé d'un artiste montréalais participant à l'art contemporain dans des galeries parallèles à un artiste commercial dont les journaux et les revues se sont déjà sensiblement désintéressés. Lorsqu'Olga Korper annonce qu'elle préfère limiter le nombre d'artistes en provenance de Toronto et du Québec (ce qui est une critique indirecte à France Morin, à qui était reprochée sa valorisation des artistes du Québec et des installations), elle souhaite assurer une représentation régionale du comité de programmation : « *The committee structure is more democratic and will not be controlled by some little group* » (Vincent 1989). Korper cherche à éviter l'image provinciale de l'artiste canadien, que possèdent les New-Yorkais, en valorisant le pays et son hétérogénéité, qui

fond néanmoins les singularités culturelles dans un mélange uniforme (Courtois 2007 : 57 ; Blattberg 2003 : 70). Dans la revue *Vice Versa*, François Morelli explique que les artistes sont mal jugés lorsqu'ils proviennent de certaines villes :

Il n'y a pas plus chauvin que le New-Yorkais. Quand tu viens de Montréal, ou même de Chicago, tu viens de la province. Tout artiste canadien vit cette situation. Je pourrais te nommer une liste d'artistes qui ont des noms anglais et qui ne diront jamais dans leur CV destiné aux galeries qu'ils viennent de Toronto ou quoi que ce soit. D'autres artistes canadiens vivent à New York dans une réalité de ghetto, entourés d'autres artistes canadiens et circulant dans certaines institutions canadiennes au niveau du consulat, du 49<sup>e</sup> parallèle, etc. (Chèvrefils-Desbiolles 1987 : 40).

Il n'y a donc pas d'articles concernant les artistes et les œuvres exposées puisque c'est l'image du Canada que la Galerie 49th Parallel expose et qui reçoit l'attention médiatique espérée par les artistes. Cette image permettrait de contrer la mauvaise réputation provinciale des artistes, par exemple torontois ou montréalais, en les associant à une image plus forte, et plus rentable : un pays, de surcroît uni.

Lorsqu'une œuvre appartient à une collection, l'artiste peut devoir porter deux identités : celle de la collection et celle de son lieu de résidence. Dans l'exposition canadienne *Hidden Values*, Plotek fait partie d'une collection torontoise, mais, dans le texte du catalogue, il est présenté dans le contexte de l'art au Québec. L'hétérogénéité de ces collections corporatives défendent un idéal national canadien qui « camoufle et dissimule la réalité multinationale du Canada » (Courtois 2007 : 57), ce qui rend la place des artistes du Québec difficile à défendre. Selon Stéphane Courtois, « toutes les cultures dont se compose le Canada sont sur un même pied d'égalité, la culture nationale québécoise n'étant qu'une des multiples figures de cette mosaïque » (Courtois 2007 : 57), il n'est pas surprenant qu'un

écart se crée entre la perception de Plotek comme artiste anglophone issu de l'immigration - inclus dans la collection torontoise - et comme artiste québécois - discuté dans le texte sur l'art du Québec. En soulignant le statut immigrant des artistes « naturalisés », soit citoyens canadiens, *Hidden Values* montre qu'il est possible de « devenir canadien », comme une forme de valeur ajoutée ou de conversion de l'identité. Le financement des institutions (comme c'était le cas pour la Galerie 49th Parallel), la constitution des conseils d'administration et des équipes de travail ainsi que la sélection des artistes peuvent aussi influencer, voire manipuler, l'image canadienne que se donnent les expositions et les collections d'art canadien. Au même moment, au Québec, l'interculturalisme répond au multiculturalisme et les communautés immigrantes s'affirment de plus en plus, comme à travers la revue *Vice Versa* (Wilson 2012 : 262). Leopold Plotek est l'un des rares artistes en arts visuels qui y est mentionné et qui y publie une œuvre littéraire : un poème (Plotek 1993 : 21). Cela démontre que les Québécois, intéressés par les relations interculturelles, reconnaissent dans sa production artistique une valeur qui aurait pu prendre plus d'ampleur si l'histoire de l'art avait accordé un rôle plus important aux artistes issus de l'immigration, comme l'a fait la littérature pour l'écriture migrante.

Le catalogue de l'exposition *Montréal 1492-1992. L'anarchie resplendissante de la peinture* présente les œuvres des 32 artistes sélectionnés en trois catégories. La première, rédigée par François-Marc Gagnon, fait référence à Borduas et aux Automatistes. La deuxième, par Fernande Saint-Martin, décrit le « conflit » entre la figuration et l'abstraction. La troisième, intitulée « La peinture nomade » et rédigée par Gilles Daigneault, présente la peinture montréalaise des années 1980 à 1990. Daigneault explique que « la peinture

montréalaise actuelle n'est pas tributaire de celle qui l'a précédée; en tout cas pas uniquement [...] » (Daigneault, Gagnon, Saint-Martin 1992 : 57). Celle qui l'a précédée suit un tracé historique linéaire qui se divise en quatre parties successives : le surréalisme, l'automatisme, le postautomatisme, l'abstraction plasticienne. C'est dans cette troisième partie qu'est incluse la peinture *Le meurtre de Sisera* (1991) de Plotek. Contrairement aux auteurs qui ont abordé le sujet des peintures produites durant les périodes *Process Art* et *Architectural Paintings*, Daigneault considère que Plotek se distingue des Automatistes ou des Plasticiens. Il indique que l'accrochage confère à la diversité des œuvres choisies leur unité. Malgré cette diversité, dans la section « La tradition fait surface » de ce chapitre, il replace Plotek dans un cadre qui rejoint celui des auteurs précédents : il regroupe Leopold Plotek, Richard Mill, Louise Robert et Marc Garneau pour affirmer qu'ils sont tous des visages plus orthodoxes de l'histoire de la peinture. Alors que Plotek est d'abord placé dans une catégorie différente de celle dans laquelle le situaient les textes précédents, son travail demeure associé aux Automatistes et aux Plasticiens - alors que la peinture exposée date de 1991. Daigneault semble commenter les peintures du début des années 1970 et 1980 et non celle de 1991. Pour être prêt pour l'événement, le catalogue a peut-être été écrit avant que les auteurs aient pu voir les peintures choisies, ce qui expliquerait cette contradiction entre le texte et la peinture présentée lors de cette exposition. Par ailleurs, cette séparation entre l'œuvre et la réception pourrait également résulter, comme l'indique Esther Trépanier au sujet des artistes juifs, de « contradictions idéologiques propres aux périodes de transition » (Trépanier 1987 : 79).

### 3. « HISTORY PAINTINGS » (2000-2005) ET 2006 À 2015

#### 3.1. CARRIÈRE ET EXPOSITIONS

Au début des années 2000, Plotek quitte la Galerie Olga Korper et se joint à la Galerie Éric Devlin<sup>14</sup>, qui représente des artistes québécois et internationaux, en particulier européens. Plotek passe d'une galerie qui sollicite le réseau d'affaires anglophone et torontois à une autre qui sollicite le réseau d'affaires francophone et anglophone, montréalais, mais aussi et surtout torontois, canadien et international à cause du marché montréalais trop restreint.

#### *Expositions collectives*

Les expositions collectives se divisent en quatre groupes : celles organisées par la Galerie Éric Devlin, par le regroupement de galeries de l'AGAC, par des propriétaires de collections et par l'Université Concordia. Il existe deux exceptions : l'exposition *Regards d'Outretemps*<sup>15</sup> à la Galerie Outremont en 2001 et une en 2013 à la Galerie Lacerte, située dans un secteur touristique de Québec, qui suit une exposition individuelle au même endroit. Dans les quatre premiers cas, la participation de Plotek s'explique par un avantage : son appartenance ou celle de ses tableaux à un groupe préexistant à l'exposition. Autrement dit, certaines opportunités d'exposition dépendent en partie de l'association préalable à un groupe ou à une institution. Ce critère peut restreindre l'intégration au marché de l'art

---

<sup>14</sup> Éric Devlin fonde la Galerie Trois Points avec Elena Lee et Jocelyne Aumont en 1988. (Art contemporain pour tous 2016). Devlin fonde ensuite la Galerie Eric Devlin en 1994 et Aumont continue à diriger la Galerie Trois Points (Galerie Trois Points 2010). Elena Lee poursuit la direction de la Galerie Elena Lee fondée en 1976. Devlin est président de l'AGAC de 1999 à 2006.

<sup>15</sup> Aucune information disponible.

puisque l'adhésion à un groupe peut dépendre de critères indépendants de la volonté des personnes (par exemple, être issu de l'immigration ou une femme).

La Galerie Éric Devlin participe à l'exposition inaugurale des Ailes de la Mode au centre-ville de Montréal en 2002. Pendant deux semaines, neuf galeries montréalaises (Annexe III) exposent au quatrième étage les œuvres de 25 artistes québécois (Annexe III) dans l'espoir de conquérir un marché différent en ciblant une nouvelle clientèle. Ce centre commercial haut de gamme appartient à la gestion immobilière Ivanhoé Cambridge, filiale de la Caisse de dépôt et de placement du Québec, tout comme le Montréal Trust et le Centre Eaton à proximité réservés à une clientèle plus diversifiée (Ivanhoé Cambridge 2016). Comme le note Lamarche (2002), Ivanhoé Cambridge, « [...] qui a déjà été propriétaire d'une collection d'art contemporain [...] », demande à Jocelyne Aumont, propriétaire de la Galerie Trois Points et ancienne associée de Devlin, d'organiser l'exposition deux semaines avant l'ouverture et paie le salaire de quatre médiateurs de son choix. Selon Aumont, ce « mini-Peinture-peinture » (Lamarche 2002) se compare à l'événement *Peinture-peinture* organisé par l'AGAC et René Blouin en 1998 puisqu'il met l'accent sur l'art abstrait. Ajoutons que, comme *Peinture-peinture*, il vise le développement du réseau d'affaires. En 2002 et 2004, à l'occasion de la Foire internationale Art Paris, la Galerie Éric Devlin inclut également des tableaux de Plotek.

L'AGAC, dont Éric Devlin est le président, organise des événements auxquels participent sa Galerie et la Galerie Han, qui représente Plotek de 2008 à 2015. En 2000, *Intersections : Montréal-Toronto* réunit 14 galeries regroupant les œuvres de 50 artistes (Annexe III) afin d'encourager la communauté des affaires à démarrer des collections d'entreprises. La

commissaire montréalaise est Francine Paul, de la Collection de la Banque Nationale, et le commissaire torontois est Herb Sigman, de la Collection Sun Life Canada. Des conférences « Arts et affaires », des visites guidées de la Collection Loto-Québec et d'œuvres d'art dans des entreprises sont proposées. D'abord à Montréal, l'exposition se tient au 20<sup>e</sup> étage de la Place Ville-Marie et, ensuite à Toronto dans la tour Yonge. Selon Devlin, l'AGAC vise à « attirer les gens qui travaillent dans les tours du centre-ville, à inciter aussi de nouvelles entreprises à acheter, comme à créer des ponts entre les galeries torontoises et montréalaises. Mais nous espérons tout particulièrement relancer les acheteurs corporatifs de Toronto » afin de renforcer le marché corporatif fragilisé par les déménagements d'entreprises à Toronto (Couëlle 2000 : D16, *Vie des arts* 2000 : 12). Plotek a pu représenter un atout pour « cette expo-appât » (Couëlle 2000 : D16) étant donné sa récente collaboration avec la Galerie Olga Korper, qui l'a introduit au marché torontois. En 2004, le Salon du printemps, organisé par l'AGAC, se tient pendant trois jours au Marché Bonsecours dans le Vieux-Montréal, un secteur touristique. Environ 20 galeries de Montréal, de Toronto et de Québec y participent. En l'honneur des 400 ans de présence française en Amérique, des galeries de France y participent. Ces événements de courte durée attirent des visiteurs de passage, des touristes et des professionnels liés aux lieux choisis afin de stimuler les ventes (*Vie des Arts* 2004 : 19). En 2010, l'AGAC, toujours intéressée par la création de nouvelles occasions d'affaires avec un public renouvelé, organise un événement comparable à celui de *Peinture-peinture*, soit *Extreme Painting / Peinture Extrême* également initié par René Blouin. La Galerie Han (Han Art Gallery 2012) participe à l'événement, même si elle n'est pas membre de l'AGAC, et présente les peintures de cinq artistes (Annexe III), dont

celles de Plotek datant des années 1980, entre autres *Le Trèfle de la Passion* (1983). L'événement devait être pancanadien, mais le manque de participation des galeries à l'ouest du Québec les incite à choisir la ville de Montréal. Si *Peinture-peinture* défendait la peinture contre les autres médias, *Extreme Painting* est une « *revenge against a digital culture* », explique Blouin (Mays 2010). L'événement *Extreme Painting* vise à redynamiser le marché de l'art contemporain grâce à la « nouvelle » peinture revitalisée par des peintres internationaux comme Peter Doig (Mays 2010 : 74-78).

En 2001, *Artcity : Quand Montréal devient Musée* au MACM expose 55 œuvres des années 1980 et 1990 choisies parmi les 6000 de sa Collection incluant des peintures, des sculptures, des installations, des vidéos, des photographies, des dessins et des estampes produits par 54 artistes. Fait étonnant, le catalogue les classe selon leur nationalité : 36 Québécois, 7 États-Uniens, 4 Canadiens, 3 Français, 2 Britanniques, 1 Allemands et 1 Italien<sup>16</sup>. Les espaces d'exposition se situent au Musée et hors les murs, comme à la Banque Nationale où se trouve *Ruby, My Dear* (1998) de Plotek (Rouleau 2001 : 66). Loto-Québec présente aussi sa Collection, mais dans le cadre d'un événement commercial hors frontières. En 2003, *La Feria Internacional del Libro de Guadalajara*, financée par différents ministères<sup>17</sup>, invite une cinquantaine d'entreprises du Québec à présenter leurs produits dans le centre commercial Palacio de Hierro à Mexico, comparable aux Ailes de la mode à Montréal (Lacombe 2003). Plusieurs producteurs québécois, dont Fruits et Passion, Unibroue

---

<sup>16</sup> Ces résultats diffèrent des miens. Cela pose la question de la méthodologie utilisée quant à l'attribution des nationalités à partir du passeport (selon le lieu naissance ou l'obtention du statut de citoyen) ou du lieu de résidence. Les artistes travaillent généralement là où ils vivent et vivent là où cela leur rapporte le plus de travailler, contrairement à ce que suggère l'expression fréquemment utilisée par les artistes, « vit et travaille » (Quemin 2002 : 36 ; Quemin 2015 : 61).

<sup>17</sup> Les ministères des Relations internationales, de la Culture, des Finances et du Tourisme.

et Louis Garneau, ainsi que des artistes (littérature, théâtre, danse et arts visuels) prennent part en 2003 à cet événement intitulé *Voilà Québec en Mexico!*. Les organisateurs désirent gagner la faveur du marché mexicain, plus particulièrement les 10 à 30 % de la population que forment les classes moyenne ou supérieure (Jolicoeur 2003 : 24). Loto-Québec expose à l'Université de Guadalajara 91 œuvres de sa Collection, dont Louis Pelletier est le conservateur, créées par 50 artistes québécois, comme Plotek avec le tableau *High Windows* (1999). La même peinture est exposée lors du 30<sup>e</sup> anniversaire de la Collection Loto-Québec qui fait circuler<sup>18</sup> son exposition *Nomade. La Collection Loto-Québec en mouvement* au Québec de 2009 à 2010 (Delgado 2009 : B8 ; Bouchard 2009 : A13). 125 œuvres sur les 4000 que possèdent alors la Société d'État sont exposées « en rotation de sorte que l'exposition sera continuellement renouvelée » (Lévy 2009 : 27). Le visiteur ne pouvant pas suivre cette rotation à travers le Québec, il est donc impossible d'observer ce renouvellement, qui n'appartient finalement qu'au discours. Les œuvres sont produites par 89 artistes dont la réputation est, d'après Loto-Québec, établie auprès des spécialistes et du public (Lévy 2009 : 27). La Collection débute par l'acquisition d'estampes en 1979 et prend de l'ampleur en 1985, moment où Loto-Québec consacre 1% de ses revenus à l'acquisition de peintures, de dessins et de sculptures (Viau 2009 : 48). Loto-Québec met l'accent sur la diversité des générations d'artistes, des médiums et des lieux d'exposition (lieux de travail et salles d'exposition). Les employés participent aussi à la sélection des œuvres qui sont ensuite installées dans les lieux de travail (Lévy 2009 : 28). À part une collection muséale et une

---

<sup>18</sup> Elle débute à l'Espace-Création à Montréal pour aller ensuite à la Galerie Montcalm à Gatineau, au Musée régional de la Côte-Nord à Sept-Îles, au Musée du bas-Saint-Laurent à Rivière-du-Loup, au Centre d'exposition à Val d'Or, au Centre national d'exposition à Jonquière et au Musée national des beaux-arts du Québec à Québec.

autre d'entreprise, une collection privée expose des tableaux de Plotek : la Collection *La Peau de l'Ours*<sup>19</sup> est initiée en 1995 par Robert Poulin et d'autres membres de la même équipe de hockey (Saint-Hilaire 2000 : 70). Environ 15 collectionneurs, hommes d'affaires et professionnels, investissent 2 000 \$ chacun annuellement pour l'achat d'œuvres. Elles circulent entre eux ou sont louées à des entreprises (Le Grand 2000 : 65). Jocelyne Lepage (2010) explique que « Poulin aime la peinture-peinture, les grands formats (...) d'artistes qui ont mûri ». Il présente des tableaux de Plotek lors de trois expositions dont deux célèbrent les 10<sup>e</sup> et 15<sup>e</sup> anniversaires de la Collection. Comme d'autres collectionneurs, Poulin encourage avant tout les artistes connus, mais parfois moins connus, avec une préférence pour « l'art rebelle » (Lepage 2010). Ce caractère contestataire se manifeste autrement dans *Living Building Thinking : Art and Expressionism*<sup>20</sup> à l'Alberta Art Gallery à Edmonton (Holubizky 2015). La peinture *Master of the Genre of Silence (Isaac Babel & Beria)* (2002), de la période des *History Paintings*, exposée aux côtés de *Yggdrasil* (1985-1991) d'Anselm Kiefer, fait partie d'un groupe de 50 artistes (Annexe III) et de près de 100 peintures, dessins, estampes, livres, photographies et vidéos de la Collection du McMaster Museum of Art, où s'est tenue l'exposition individuelle de Plotek *Workingman's Dead : Lives of the Artists* en 2013 et où se déplacera l'exposition à l'automne 2016 (MacFarlane 2012). Le commissaire Ihor Holubizky rassemble des œuvres du 19<sup>e</sup> siècle jusqu'à aujourd'hui, incluant celles

---

<sup>19</sup> En 1904, en France, André Level et des hommes d'affaires se regroupent pour créer une collection de « nouvelle peinture », *La Peau de l'Ours*, dont ils répartiront entre eux les fruits de la revente 10 ans plus tard (Le Grand 2000 : 65).

<sup>20</sup> Le McMaster Museum of Art reçoit du financement du Museums Assistance Program, de Canadian Heritage et du Ontario Arts Council. À la Art Gallery of Alberta, l'exposition est présentée dans le cadre de Capital Powered Art, une série d'expositions commanditée par Capital Power Corporation (McMaster Museum of Art 2014).

d'artistes contemporains du Canada. À l'extérieur du Québec et au sein d'un groupe international, Plotek « devient » un Canadien. En insérant leur collection dans un contexte historique, les musées accomplissent deux missions : la conservation et l'événementiel (Alcade 2011 : 48). Cette recontextualisation peut rendre le thème de l'exposition plus important que les œuvres (Vergnioux 2004 : 20), donc dépasser le rôle de médiation en cela qu'il sert avant tout la relation entre les spectateurs et l'exposition au lieu de la relation avec les œuvres. Cela peut créer une rivalité, pour le regard du public, entre la vision du commissaire et celle de l'artiste (Alcade 2011 : 53). L'apport singulier de cette exposition à la réception de Plotek est de voir une institution canadienne le rapprocher des expressionnistes au lieu des Automatistes ou des Plasticiens.

En 2002, la Galerie Leonard & Bina Ellen regroupe 22 artistes (Annexe III) de la Faculté des beaux-arts de l'Université Concordia pour l'*Annual Faculty Exhibition* qui montre tant des œuvres abstraites que figuratives, dont *Wake me up in Warsaw* (2010). En 2011, Plotek participe à l'exposition *Entre les fissures (représenter la quatrième dimension)*<sup>21</sup> à Oboro avec 14 autres artistes (Annexe III). Le titre de l'exposition et le texte de l'opuscule possèdent une qualité philosophique typique de l'art contemporain. Commissariée par l'artiste montréalais David Elliott, également professeur en arts visuels à l'Université Concordia, l'exposition a compté sur la collaboration de diverses institutions (Annexe III). 9 artistes sur 14 ont étudié à l'Université Concordia, 5 sont des femmes et 10 sont représentés par une galerie membre de l'AGAC. Plotek est le seul artiste né à l'extérieur du Canada et un des quatre qui n'est pas

---

<sup>21</sup> Le titre s'inspire d'une citation de Max Beckmann : « Transformer trois dimensions en deux est pour moi une expérience pleine de magie qui me permet d'entrevoir, pour un instant, cette quatrième dimension que tout mon être recherche » (Elliott 2011).

représenté par une galerie membre de l'AGAC. Ce constat n'étonne pas puisque choisir des artistes représentés par l'AGAC signifie inmanquablement augmenter le risque de sélectionner peu d'artistes femmes, issus de l'immigration, autochtones ou noirs.

### *Expositions individuelles*

La Galerie Éric Devlin (Bernier 2000) et la Galerie Han exposent surtout des œuvres créées avant les années 2000 ainsi que quelques-unes des *Historical Paintings* et des peintures des années suivantes. Par exemple, dans l'espace étroit de la Galerie Han à Westmount, l'exposition *Against Gravity : Leopold Plotek and the Imagery of Height* (2008) en contient (Woodley 2009), mais *The Instrument of a Place* (2012) propose essentiellement des tableaux des années 1980 (Black : 2008). De même, pour la première présence de Plotek dans la Ville de Québec en 2013, la Galerie Lacerte présente ses peintures des années 1980 à 2000. Quant à l'exposition *Campane* à la Galerie McClure du Centre des arts visuels, situé comme la Galerie Han dans le quartier aisé de Westmount, elle regroupe 12 peintures réalisées entre 2009 et 2011. *Campane* se réfère à l'arsenal de guerre produit par les nazis dans toute l'Europe à partir d'environ 170 000 cloches fondues. Plotek y voit non seulement le silence qui remplace la musique, mais aussi la création de machines de guerre utilisées pour taire les voix de la culture et de la civilisation (Leblanc, Plotek et Woodley 2013 : 8-9). La Galerie Olga Korper à Toronto présente la première les *History Paintings* en 2002. Rarement exposés à Montréal, dix tableaux (Annexe III) de la période des *History Paintings* sont le sujet de *Distance Point* dans une grande salle à la Maison de la culture Côte-des-Neiges en 2005.

L'exposition *Hue and Cry* à la Janice Laking Gallery du Centre d'art MaLaren en 2013 est commissariée par Ben Portis (Baird 2013). Parallèlement, le Centre occupe l'espace de sa Galerie 3 par une exposition complémentaire : *Workingman's Dead: Lives of the Artists*, qui circule au Musée McMaster à Hamilton en 2015 (Haggo 2014). Dans ce dernier cas, Plotek partage le titre de commissaire avec Ben Portis. Le jumelage de ces deux expositions est motivé par les sujets des photographies historiques de la Collection Sovfoto Archive acquise par le Centre en 2001 (McLaren Art Center 2016), qui s'apparentent à ceux des *History Paintings*. Six peintures accompagnent une vingtaine de photographies de presse illustrant des figures russes. Parce que les peintures s'inspirent d'événements historiques ou de personnages peu connus du grand public, cette mise en espace permet à la Galerie d'initier les visiteurs au contenu narratif des peintures (Merleau-Ponty et Ezrati 2006 : 95, 104 ; Plotek 2014).

La vocation du lieu inscrit les œuvres dans un discours : objectif de vente (Galerie Éric Devlin et Galerie Han), valorisation d'une collection (Centre d'art MaLaren) ou même représentation d'une démarche artistique contemporaine par un peintre dont l'expérience assure la valeur (Leonard & Bina Ellen Art Gallery de l'Université Concordia et Galerie McClure attachée à une école d'art). Ces lieux n'étant pas des musées, ils ne représentent pas « une voix autorisée, implicitement garantie par l'État » (Glicenstein 2009 : 136). De plus, bien que, comme le musée, la galerie présente une idée construite de l'art, elle ne prétend pas être son « destin ultime » (Damisch 2000 : 68). Le pouvoir du musée lié à ce destin de l'art assujettit l'histoire de l'art à son mode de fonctionnement (collections et achats publics) qui se veut tout sauf neutre et qui affecte sa responsabilité face à la mémoire

et à l'histoire (Damisch 2000 : 69). La mesure du succès des galeries commerciales relève de la vente des œuvres et, dans ce sens, elles se positionnent comme les musées : la question du succès se pose par rapport à la source de financement et esquivent l'évaluation de la qualité de l'expérience du public (Alexander et Alexander 2008 : 46). Par ailleurs, la relation entre l'histoire de l'art et le musée comme « entreprise » (Vergnioux 2004 : 16) marque la confrontation entre l'idéal de mémoire évoquant le passé et les moyens nécessaires à la construction du présent soumis à des contingences politiques, financières et techniques. L'apport historique du musée peut gagner en signification s'il se concentre sur la façon d'utiliser les objets plutôt que de veiller à devenir lui-même une sorte d'objet (Preziosi et Farago 2004 : 15). À cet égard, comment les artistes peuvent-ils démontrer une forme de résistance à cette entreprise de l'écriture de l'histoire (Alcade 2011 : 58)? Comment les spectateurs peuvent-ils se positionner par rapport à la tentative des dispositifs muséaux de faire d'eux de « bons visiteurs » (Ward 1996 : 460)? La résistance créative que Plotek démontre en tant qu'artiste face à l'autorité de l'histoire exemplifie la portée de ces dilemmes comme il l'a démontré, par exemple, lorsqu'il s'est éloigné de la généalogie des Automatistes et des Plasticiens imposée par la critique et les expositions.

### 3.2. ŒUVRES

Le groupe des *History Paintings* rassemble les peintures produites de 2000 à 2005 qui trouvent leurs sources majoritairement dans des événements historiques, mais aussi dans des biographies d'intellectuels. La figuration représente un trait distinctif de ces tableaux singuliers dans tout l'œuvre de Plotek. Les formes épousent celles des personnages et des

lieux visibles sans que leur identité ne puisse être reconnue pour autant. La perspective intervient ici comme nulle part ailleurs dans les peintures précédant ou suivant cette série. Les tableaux des dix années suivantes opèrent un retour sur les acquis du passé sans renier la contribution des *History Paintings*. Au contraire, leur apport complexifie la tension entre l'abstraction et la figuration, la composition, le jeu des formes et des lignes ainsi que le travail de la peinture et de la couleur.

Plotek situe la période des *Historical Paintings* de 2000 à 2005 et ne détermine aucune origine précise à ce tournant soudain de sa production artistique. Il explique qu'elles lui permettent au passage une réflexion sur le contexte juif et russe de sa propre histoire (Portis et Plotek 2012 : 5). Cela rappelle les écrivains montréalais issus de l'immigration qui écrivent des romans sur l'expérience du retour réel ou imaginé au pays de naissance : *Le retour de Lorenzo Sanchez* (2008) de Sergio Kokis, *L'énigme du retour* de Dany Laferrière (2009) ou *Eucalyptus* (2010) de Mauricio Segura. En histoire de l'art, la peinture d'histoire recoure traditionnellement à des toiles de grands formats, mais ce n'est pas le cas ici. La superficie de ces œuvres, comme des œuvres suivantes, ne dépasse pas celles des années précédentes. Jusqu'en 2010, toutes les toiles, toujours de lin ou de coton, varient entre le rectangle horizontal et vertical, le carré et le carré presque parfait. Par contre, à partir de 2011, elles sont majoritairement rectangulaires. Les formes et les couleurs des *History Paintings* respectent suffisamment les sujets qu'elles décrivent, mais sans devenir des illustrations : un personnage, un édifice, un objet, etc. Plotek ne souhaite toutefois pas reproduire la réalité, mais son souvenir réel ou imaginé : « *For me, the real is not something you accomplish, but you're always moving towards some sense of utterance or clarity in*

*naming something* » (Leblanc, Plotek et Woodley 2013 : 17). Ainsi, il n'ajoute pas de sourcils et de narines aux personnes dans le bateau de *Die Gotter im Exil* (2010) (fig. 17) parce ce sont des dieux d'un monde ancien, disparus et que nous ne savons plus à quoi ils ressemblent. De la même façon, dans la peinture *Self-Portrait with a Zek, Hotel Metropol, 1948* (fig. 7), réalisée en 2005, il retient les détails de son propre visage de bébé naissant (Leblanc, Plotek et Woodley 2013 : 17). En fait, il ne se base pas sur des photographies pour réaliser ses peintures : « [...] *they have such iconic power that, once imposed on the mind's eye, I no longer have the pleasure of imagining the subject with any freedom or conviction* » (Portis et Plotek 2012 : 5).

En somme, il préfère les compositions complexes où le défi réside dans la coordination des parties entre elles. « *A flaw in an Albers will junk the whole thing – there are so few moving parts that if one fails it all fails. But in a Veronese you might find something that doesn't quite gel but the whole is magnificent* » (Leblanc, Plotek et Woodley 2013 : 18). La mise en scène (« *staging* ») de ces parties apparaît de manière plus marquée dans les *Historical Paintings* que dans les tableaux des années précédentes. Lorsque Plotek réfléchit à son sujet avant de le peindre, il imagine une scène quasi cinématographique où le personnage circule dans un lieu où il y peut y avoir des sons, une musique et un éclairage. Il sélectionne le point de vue approprié pour la scène : « *It's almost a bird's eye view but not quite. It's the omniscient eye* », ajoute-t-il en donnant comme exemple *Overpowered* (2009) et *The Large Enclosure near Dresden* (1832) de Caspar David Friedrich (Leblanc, Plotek et Woodley 2013 : 13-17). Dans son imaginaire, il fixe le personnage dans différentes positions et lieux jusqu'à ce que la scène se traduise adéquatement en peinture (« *a paintable*

*subject* »). Plotek peut garder un sujet en tête pendant des mois, voire des années avant qu'il ne prenne la forme d'une peinture, qui, selon lui, se présente « *usually as a situation in a certain kind of light, a certain time of day, a place* » (Leblanc, Plotek et Woodley 2013 : 14).

Après ces quelques années passées à peindre des toiles figuratives inspirées de récits en grande partie tirés de l'histoire russe, Plotek perd tout simplement l'intérêt de poursuivre cette série et réoriente sa perspective : « *Less elegiac and objective, more lyrical and evanescent* » (Plotek 2006). Ainsi, les tableaux des dix dernières années possèdent parfois des couleurs qui ne se réfèrent pas à la réalité, contrairement aux *History Paintings*, où s'établit plus souvent une concordance réaliste entre les sujets et les couleurs. Par exemple, *Die Gotter im Exil* montre un ciel rouge comme *Overpowered* (2009) (fig. 18-19) et *The Fall of Simon Magus* (2010). Plotek présente les *History Paintings* comme un interlude dans son parcours. En effet, dans les peintures qui les suivent, les formes fragmentées traversées de traits dessinés réapparaissent comme une reprise des peintures de la fin des années 1990. Les formes ne se détachent plus les unes des autres, mais sont délimitées par une ligne contour d'une couleur différente. Après 2005, les formes disparaissent pour être remplacées par des lignes, comme si les masses de couleur s'étaient effacées à l'intérieur ou sous les lignes. Des formes fermées avec des aplats de couleur rappellent celles des années 1980, sauf qu'elles n'occupent pas l'ensemble de la toile, n'étant qu'un élément parmi d'autres. Finalement, les peintures des dix dernières années font état du passage par la figuration franche, mais aussi d'un retour sur les acquis picturaux du passé, soit sur la propre histoire picturale de Plotek, afin de les réunir dans une composition renouvelée que la perspective et les formes figuratives ont complexifiée.

Si les sources des *History Paintings* sont tirées généralement de l'histoire juive et russe, celles des années suivantes varient autant que celles des années précédentes. Ainsi, elles incluent des sources littéraires, musicales, théâtrales et mythologiques en plus des sources historiques russes et juives, ou encore tirées de l'histoire générale. Si, au départ, des moments de la vie de Joseph Conrad, Sonny Rollins ou Véronèse l'ont servi, des sujets soviétiques sont apparus pour évoquer la difficile relation entre les artistes et l'autorité, une préoccupation récurrente retrouvée dans l'ensemble des sources que Plotek privilégie (Portis et Plotek 2012 : 5). Il rappelle, par exemple, le pouvoir que Staline, « *The Supreme Critic* », exerçait sur la vie professionnelle et privée des artistes, certains demeurés inconnus, car il n'offrait de la visibilité qu'à ceux qui demeuraient compétitifs face à leurs pendants occidentaux et à ceux qui embrassaient son idéologie (Portis et Plotek 2012 : 5). Plusieurs des récits choisis se réfèrent à des déplacements d'individus vers les États-Unis ou l'Europe. À cet égard, la relation entre l'artiste et l'autorité s'exprime sous une forme moins narrative dans les peintures produites depuis 2005. Par exemple, le tableau *Tramezzo* (2011) (fig. 20-21) a comme source la peinture *Apollon et Daphnée* de Véronèse, artiste opposé à l'arbitraire du pouvoir politique qui est le sujet de la peinture *Paolo Veronese Before his Inquisitors* (2002). Alors qu'il consultait une estampe d'Apollon et Daphné de Pollaiuolo dans un livre d'architecture de la Renaissance, il remarque un tramezzo « *a kind of screen dividing the business-end of a basilica from the congregation : a rood-screen perforated with arches* » (Leblanc, Plotek et Woodley 2012 : 15) qu'il ajoute à sa propre composition qui s'en trouve transformée. Ici, la référence architecturale demeure abstraite, comme dans les *Architectural Paintings*, mais contrairement à ces dernières elle contient une connotation

politique visible dans sa position incongrue au sein de la composition. La présence de la cloison met en question l'identification d'un ciel. Par extension, l'identité même du ciel et de sa référence religieuse autoritaire devient soudainement aussi abstraite que la cloison ajoutée. Sans compter que la cloison sépare le ciel du dieu et de sa nymphe, que les apparences animales lient d'autant plus à la surface terrestre. Malgré la proximité évidente de la biographie de Plotek avec l'histoire juive et russe, il ne faudrait pas y chercher un quelconque gage d'authenticité ni l'expression d'un complexe identitaire : « *My engagement with them is rooted in a coincidence of time and place of birth, but my right to them is the right of any artist and, indeed, every human being* » (Portis et Plotek 2012 : 5). Les peintures qui suivent les *Historical Paintings* confirment que la relation entre l'artiste et l'autorité demeure la préoccupation centrale de la série de 2000 à 2005 plutôt que toute référence directe à sa biographie (Portis et Plotek 2012 : 5).

Les *History Paintings* marquent un tournant dans la carrière professionnelle de Plotek pour une raison différente que l'attribution, par les voix du discours muséal, d'un héritage qui le lie aux Automatistes et aux Plasticiens, qui a contribué à freiner, par une tentative d'assimilation, sa reconnaissance par l'histoire de l'art du Québec. En 2002, à la Galerie Korper, qui représente Plotek depuis 1986, le public reçoit positivement les tableaux, mais Olga Korper, entre autres active dans la vente de tableaux abstraits à des acheteurs du milieu corporatif, craint qu'ils n'intéressent pas les acheteurs. Leopold Plotek et Olga Korper cesseront leur collaboration à cause de la figuration (Leopold Plotek, communication personnelle, 17 novembre 2015). Pourtant, elle apparaît plus tôt dans sa carrière, par exemple dans les peintures *Julian at the Tigris* (1995), *Frenesi* (1994), *Venus at the Forge of*

*Vulca* (1993) et même *What's the Spanish Word for Hombre* (1987). Plotek affirme toutefois que la figuration ne débute pas avec cette série. Il explique le lien entre la peinture *Marsyas Listening* (1995) et le début de son intérêt marqué pour la figuration en 2000, mais qui se concrétise avec le début des *History Paintings* par *Wake Me Up in Warsaw* (2001) ainsi :

*Between Marsyas and Warsaw painting, something snapped and I really needed to paint my themes in a very upfront and depicted way. I reinvented 19th century figuration as if impressionists had never happened. I invent a way to deal with the burden of illustration that I really felt I needed to cope with. (Plotek 2008 : 01:03:00 min)*

Comme c'était le cas avec le cubisme, il se positionne par rapport aux impressionnistes dans le but d'offrir une résistance à un moment de l'histoire avec sa peinture et non son discours. Au tout début de sa carrière, ce sont les Automatistes et les Plasticiens qui lui étaient imposés et pendant longtemps il a été qualifié strictement de peintre abstrait, ce contre quoi il s'est positionné, non en contestant l'abstraction par des peintures figuratives, mais en offrant une résistance tant à la figuration qu'à l'abstraction. De plus, pour lui, l'abstraction a toujours eu comme référence un sujet, ce qui a été pourtant remarqué par certains assez tôt dans sa carrière (Nemiroff 1982 : 25) : « *I cannot remember of a painting of any importance that I have ever done that had no subject* » (Portis et Plotek 2012 : 5). À la suite des improvisations sur un thème des 25 dernières années, il se sent interpellé par l'idée d'un sujet fort : « *[...] to let the subject stand forth, unadorned. [...] I also felt that I had to reinvent a kind of figurative style for each subject alone* » (Portis et Plotek 2012 : 5). Daumier, Delacroix et Corot, dont des reproductions parent un coin de mur de son studio, le guident. Ainsi, il situe la fin de ce cycle en 2005 avec la peinture *Hotel Metropol, Moscow, 1948 : Self-Portrait with a Zek* (fig. 7). Son sujet est alors une scène urbaine tirée d'un « souvenir

biographique » qu'il n'a jamais vraiment eu, mais qu'il a fabriqué dans son esprit et dans sa peinture :

*This would have been the painting of a memory, – of occupied Warsaw set ablaze by the retreating Germans, – only I wasn't born until three years later; so really it's a painting of a false memory: a dream, in fact. I don't often dream subjects for paintings, so when I do, I feel compelled to at least give them a try. This painting set out to be darker and more obscure, but in the process it underwent that even more obscure conversion which typically happens when we transform an inner state into a physical object. The oddball luminosities of the final version are something I could never have predicted: they evoke for me not so much the dream as the recollection of it. Which is probably just as I thought. (Plotek 2002)*

Ainsi, Plotek répond au discours officiel, exprimé tant par l'institution que par l'histoire, en passant par un jeu de mémoire dont les souvenirs imaginés reconfigurent l'histoire qu'il attend.

### 3.3. RÉCEPTION : CATALOGUES, REVUES ET JOURNAUX

De 2000 jusqu'à 2015, le nombre d'articles parus au Québec au sujet des expositions auxquelles participent Plotek double comparativement aux quinze années précédentes durant lesquelles une galerie torontoise le représente. Toutefois, bien que dorénavant représenté par des galeries montréalaises, donc en contexte majoritairement francophone, les auteurs anglophones lui manifestent davantage d'intérêt. Tous les auteurs d'articles, de revues et de journaux confondus, qui présentent les expositions collectives, sont francophones. À l'inverse, tous les articles rédigés par des auteurs anglophones traitent des expositions individuelles, à l'exception de Jean-Jacques Bernier qui signe un article en français dans la revue pour grand public *Vie des Arts* en 2000, de René Viau qui rédige un article dans le quotidien *Le Devoir* en 2007 et, toujours dans *Vie des Arts*, de la reproduction

d'un extrait de catalogue traduit en français par James D. Campbell (2008) pour publiciser une exposition à la Galerie Han en 2009. Au Québec, puisque le nombre de revues et de journaux en français dépasse celui des publications en anglais, les expositions collectives se trouvent plus souvent documentées que les expositions individuelles. Certaines revues spécialisées proposent un contenu bilingue en publiant soit des articles traduits, soit des articles en français ou en anglais. Par exemple, la section « English report » de *Vie des Arts* n'inclut que des articles en anglais où paraît d'ailleurs celui d'Isak Elliott Augustine (2005 : 74) au sujet d'une exposition individuelle à la Maison de la Culture Côte-des-Neiges. Malgré l'intention louable d'offrir une vitrine aux artistes anglophones, créer une section distincte où les auteurs anglophones publieront des articles en anglais à propos d'artistes anglophones isole la contribution de la communauté anglophone au sein d'une communauté francophone majoritaire qui possède plus de moyens de faire connaître les artistes issus de son propre groupe linguistique. Les revues et les journaux divisent les artistes québécois en groupes linguistiques aux yeux des lecteurs<sup>22</sup> sans que cette division n'existe réellement au préalable au sein de la communauté artistique québécoise, particulièrement montréalaise. Par conséquent, au Québec, le statut anglophone de Plotek le désavantage, car le public francophone connaît moins sa production artistique et que celle-ci demeure moins bien documentée, ce qui contribue à sa méconnaissance en histoire de l'art du Québec.

Pour les raisons évoquées plus haut, il s'avère impossible de comparer entre eux les journaux et les revues francophones et anglophones dans le but d'établir si chacun présente

---

<sup>22</sup> Les arguments utilisés pour déterminer si une publication possède un lectorat francophone ou anglophone ne pourraient pas être repris identiquement pour identifier la clientèle ou l'identité linguistique d'une galerie ou d'un musée.

Plotek singulièrement. Il convient donc de comparer les articles rédigés au sujet des expositions collectives et individuelles séparément, ce qui divise les publications francophones et anglophones. Dans le cas des expositions collectives, une revue pour grand public, *Vie des arts*, et une autre pour public spécialisé, *Espace : Art actuel*, les annoncent et les commentent. *Vie des Arts* publie quelques courts textes dans le but d'annoncer des événements organisés par l'AGAC sans mentionner les artistes participants, ainsi que deux articles chacun dans deux numéros différents à propos de la même exposition, soit *Nomade Loto-Québec*, où Plotek est regroupé parmi des artistes « dont le talent a été confirmé » et qui bénéficient d'une « notoriété » auprès des « experts » et d'un « public plus large » (Lévy 2009 : 26-28). La tournée régionale de cette exposition a intéressé des journaux locaux tout comme l'exposition de la Collection Loto-Québec dans le cadre de l'événement d'affaires *¡Viva Québec en Mexico!* a attiré l'attention de journaux mexicains (Sierra 2003 ; González 2003). À cette occasion, le journal *Le Devoir* inclut un cahier spécial qui résume surtout la présence du milieu littéraire sans mentionner celle des artistes en arts visuels, dont la participation a été largement ignorée par les médias québécois. Dans tous les cas, y compris *Vie des Arts*, ces articles portent davantage sur la valorisation de l'investissement de Loto-Québec en arts par l'entremise de sa Collection que sur les artistes à qui les auteurs attribuent des qualificatifs servant avant tout à légitimer la valeur de la Collection. *Espace : Art actuel* publie un article critique bilingue qui porte sur *Artcité* au MACM. Gilles Daigneault désapprouve le choix du lieu d'exposition, soit le hall de la Banque Nationale, dont l'éclairage et le mur déshonorent le tableau (2002 : 33-35). Étonnamment, l'effet des murs, de l'éclairage, de l'accrochage et de la configuration de la pièce sur l'interprétation des

œuvres demeure généralement peu documenté alors que, comme Daigneault le remarque, ces facteurs influencent particulièrement l'appréciation des toiles de Plotek. Toutefois, à l'instar des articles de journaux qui ont trait aux expositions collectives, l'essentiel du propos de l'auteur se traduit par une critique mordante de l'intention de l'institution muséale d'instrumentaliser les œuvres sélectionnées dans le but de valoriser son mandat et sa Collection. Contrairement à cet article de la revue *Espace*, les journaux ne tiennent pas le même discours : les auteurs ponctuent au passage les textes d'énumérations de faits, d'éloges et de spéculations sur les retombées économiques ou sur l'élargissement du réseau d'affaires au Canada ou à l'international. Dans tous les cas, les articles de revues et de journaux se rapportant aux expositions collectives servent davantage les institutions et les réseaux d'affaires que les artistes dont les noms regroupés permettent de bâtir une réputation par association, et ce, tant pour eux que pour les organisateurs, les investisseurs et les collectionneurs. Les auteurs, qui écrivent au sujet d'une exposition collective dans un musée, contribuent également à établir leur propre réputation en augmentant leurs chances d'être éventuellement cités en association avec le nom d'une institution. Par conséquent, les journaux et les revues tiennent lieu d'institutions qui dialoguent avec d'autres institutions sans pour autant permettre d'approfondir la connaissance d'une production d'artiste en particulier, comme en atteste le cas de Plotek.

Un peu plus de la moitié des articles en anglais sont publiés en Ontario et le reste à Montréal. La revue pour grand public *Vie des Arts* propose un article en anglais et un autre en français. Les revues spécialisées *Canadian Art* à Toronto et *Border Crossings* à Winnipeg publient chacune un article rédigé par E.C. Woodley (Woodley 2007 : 91-92; 2009 : 88). Les

quotidiens montréalais *Le Devoir* et *Montreal Gazette* publient chacun un article et le journal *Canadian Jewish Montreal* aussi. En Ontario, les quotidiens *The Globe and Mail*, *The Star* et *The Hamilton Spectator* commentent chacun des expositions. Tous le présentent comme un artiste montréalais plutôt que québécois. Pour la première fois, un commentaire culturel rappelant son immigration émerge avec les *History Paintings*, soit avec les histoires et la figuration, et avec l'objectif, parfois, d'authentifier sa relation avec ses sujets : l'homme, juif et immigrant, valide le regard que l'artiste pose sur ces peintures fondées sur des personnages et événements de l'histoire juive ou russe. L'expression « post-juif », utilisée par Joseph Dan, voire même la figure d'un « marrane » contemporain (Robin interviewée par Asselin et Lamoureux 2002 : 111) (*The Humiliation of Uriel da Costa* (2004) et *The Marrano* (2015)) conviendrait peut-être mieux, car elle exprime « la problématisation du rapport entre l'utilisateur et ses origines » (Dan 1999 : 153-156). Heather Solomon, responsable de la section des arts dans le *Canadian Jewish Montreal*<sup>23</sup> (2005) et une des quelques femmes journalistes recensées dans le cadre de cette étude, introduit des artistes montréalais d'origine juive à son lectorat formé par un attachement à la communauté juive. Ce mandat la conduit à offrir une biographie en deux temps : un parcours professionnel et un parcours personnel détaillés. Seule à rappeler l'Holocauste, dans laquelle des membres de la famille de Plotek ont disparu, elle offre une interprétation des peintures qui témoigne de la volonté de survivance des personnages (Solomon 2005). Les communautés culturelles respectives inscrivent Plotek comme montréalais, juif et anglophone. Dorénavant, aucun ne

---

<sup>23</sup> Le Service des Archives juives canadiennes Alex Dworkin, sis à Montréal, conserve la découpe de cet article ainsi que l'opuscule de l'exposition *Élégies* dans un dossier au nom de Leopold Plotek.

se réfère plus aux Automatistes et aux Plasticiens. Toutefois, les articles d'E.C. Woodley (2009 : 88) et de John Pohl (2012 : E11), concernant des tableaux des années 1970 et 1980 exposés à la Galerie Han, reviennent sur ces périodes. Pohl cite Ben Portis, commissaire de l'exposition à la Galerie McLaren :

*Plotek was a protégé of Yves Gaucher but didn't fit into the Automatiste « narrative » as a young painter [...]. Plotek wasn't interested in purity, as Molinari and others of the time were [...]. His architectural forms refer to history, and his colours are simplified and emotional [...]. Plotek never relinquished the abstract sensibilities from which his practice originated, so these qualities remain evident in his figurative work [...]. (Pohl 2012 : E11).*

Quant à Woodley, il revient sur l'exposition *6 Propositions* en citant Nasgaard dans *Abstract Painting in Canada*, mais il défend anachroniquement la frontière floue entre l'abstraction et la figuration des œuvres à venir en soutenant que Plotek « [...] went against the visual ideals that his Montreal-based teachers, among them Yves Gaucher and Roy Kiyooka, inherited from post-war battles over abstraction's legitimacy » (2009 : 88). Contrairement aux textes des années 1970 et 1980, les auteurs ne placent plus Plotek en regard avec la lignée des Automatistes et des Plasticiens, mais entre l'abstraction et la figuration. De plus, ils font état de sa résistance envers cette généalogie artistique au sein de laquelle les critiques l'ont cantonné. Si l'évolution de la réception de l'œuvre a permis de recadrer les références historiques et culturelles de ses premiers tableaux, cette volonté provient uniquement de critiques anglophones.

Dans le cadre de l'exposition collective *Artcity : Quand Montréal devient Musée* en 2001, le MACM édite un catalogue conventionnel et un catalogue de poche, qui oriente les visiteurs dans la ville pour découvrir les œuvres. Bien plus qu'une simple carte, il renseigne

les visiteurs sur tous les artistes et les œuvres exposées ainsi que les lieux d'exposition. Dans ce contexte, Plotek est présenté sous la rubrique du bâtiment qui expose *Ruby, it's you* (1998) : la Banque Nationale. Après un bref retour sur sa production dans les années 1970, alors qu'il utilise une toile non tendue aux contours irréguliers, rappelle le catalogue, le texte aborde les œuvres les plus récentes, « énigmatique et denses » (Bélisle et Gagnon 2001 : 47), en précisant que l'artiste s'intéresse à la couleur et à l'abstraction. Le catalogue principal, lui, ne commente que brièvement le tableau (Bélisle et Gagnon 2001 : 9). Le catalogue principal et de poche, intitulés *Collection Loto-Québec 30 ans : arts visuels contemporains*, de l'exposition *Nomade. La Collection Loto-Québec en mouvement* se contentent de célébrer la Collection. Le catalogue de poche omet, de son côté, la reproduction de *High Windows* (1998), donc exclut Plotek du groupe, alors qu'il contient celles de la majorité des artistes de l'exposition. L'ensemble des reproductions démontre que la Collection s'adresse surtout au grand public, bien que le discours de Loto-Québec rapproche son mandat de celui d'une collection de musée. À l'inverse, Plotek est intégré au milieu de l'art contemporain pour public spécialisé avec l'opuscule rédigé par l'artiste David Elliott dans le cadre de l'exposition collective *Entre les fissures* à Oboro dont les œuvres « appliquent le principe de transcendance et de temps [...] » (Elliott 2011 : 2). Ce texte comporte des références à la philosophie et à l'histoire de l'art emblématiques du discours des galeries non commerciales et des centres d'artistes autogérés vouées à l'art contemporain. Plotek n'a été que nommé avec John Boyle comme « peintres un peu oubliés avec le temps » dans un article du journal de *Le Devoir* (Charron 2011 : E5). De son côté, la Galerie commerciale Han édite un premier catalogue trilingue (français, anglais et chinois) en

2009 où le critique d'art James D. Campbell signe un texte aux ambitions philosophiques. Celui de 2012, qui revient sur les tableaux des années 1970 et 1980 contient un texte intimiste de Plotek, qui rappelle les motivations animant ses débuts professionnels, un autre de l'historienne de l'art Karen Wilkin, qui résume les trente années passées à suivre sa carrière et un dernier de Ben Portis, conservateur au MacLaren Art Center à Barrie en Ontario, qui présente les peintures de celle en cours. Excepté le texte de Portis, il n'est pas clair si Campbell et Wilkin tentent de révéler la personnalité de l'artiste ou simplement d'informer le lecteur sur les peintures. Cette ambigüité confère aux écrits un caractère promotionnel cohérent avec la mission de la Galerie. Le MacLaren Art Center publie, en anglais seulement, un catalogue qui présente des peintures et un texte de Plotek, des photographies issues des archives Sovfoto et une liste de toutes celles sélectionnées par l'artiste pour l'exposition, et enfin un texte de Portis. La plume toujours intimiste de Plotek replace, dans une perspective historique, celle de la Russie de Staline, les *History Paintings*. Portis complète sobrement ce regard en décrivant les archives Sovfoto ainsi que leur apport au contexte stalinien évoqué par l'artiste. D'un côté, la sollicitation de l'histoire remplace l'usage parfois abusif de la biographie de certains auteurs dans le but de faire des tableaux le devoir d'intention de la vie de Plotek. D'un autre côté, elle soumet l'interprétation des œuvres à la tentation de l'approbation de l'histoire. Ce mince catalogue se démarque et a le mérite de contribuer de manière singulière à la documentation existante au sujet des *History Paintings*. Celui de la Galerie McClure à Montréal contribue à manifester cette singularité en adoptant une position inverse à la précédente : la transcription des extraits d'une entrevue réalisée par E.C. Woodley, critique d'art torontois, aborde les choix artistiques qui ont

jalonné la carrière de Plotek. Ici, c'est la voix personnelle de l'artiste et celle de l'interlocuteur spécialiste qui fragilisent le pouvoir d'interprétation du visiteur en servant de repères de la certitude. Malgré tout, ces échanges bilingues (anglais et français) comblent habilement le manque de renseignements relatifs à son processus de création encore peu discuté jusque-là. Ainsi, chaque institution forge l'image officielle qu'elle projette en partie grâce au texte. Plotek est l'artiste confirmé des collections grand public, l'artiste philosophique de l'art contemporain, l'artiste historique de l'exposition documentaire et l'artiste accessible d'un centre d'arts visuels. Montréalais, juif (ou post-juif), anglophone, russe et maintenant défait de sa généalogie picturale imposée, il poursuit sa carrière dans un milieu artistique dont l'hospitalité, parfois fragile, pourrait être enrichie par des discussions sur la pluralité des héritages culturels.

## CONCLUSION

Le survol des expositions, des peintures et des écrits à leur sujet présente la carrière de Leopold Plotek tout en soulignant les événements marquants de l'histoire de la peinture abstraite au Québec et au Canada, le rapport entre le milieu des affaires et de l'art contemporain à Montréal et à Toronto, la relation entre les collections et les institutions ainsi que le rôle des universités dans la création de réseaux d'artistes. Cette étude a permis de décrire une partie des histoires de l'art nationales du Québec et du Canada et de comprendre comment elles inscrivent les artistes dans leur discours, particulièrement dans le cas des artistes issus de l'immigration. La recension des écrits a conduit à un résultat inattendu : une division réelle entre les institutions anglophones et francophones participe en partie à la non-reconnaissance de Plotek. En envisageant l'évolution de sa production artistique, de ses opportunités d'exposition et de sa réception sous l'angle des relations interculturelles, particulièrement en le définissant comme artiste issu de l'immigration, des critères d'une possible discrimination ont pu être isolés et nuancés : le milieu artistique, à travers des initiatives de rapprochements culturels, manifeste une ouverture envers les artistes issus de l'immigration que démontre peu le discours officiel des institutions de l'histoire de l'art, incluant les musées et les universités. Finalement, comment assument-elles leur mandat envers la mémoire et l'histoire?

L'opacité du marché de l'art contemporain, alimenté en partie par le manque d'informations factuelles et surtout critiques publiées dans les revues et les journaux à propos des transactions commerciales, des investissements privés et publics ainsi que des

réseaux de collectionneurs et de galeristes, freine non seulement la possibilité d'expliquer son fonctionnement, mais crée une zone d'ombre qui masque une possible discrimination fondée sur le sexe, l'âge et l'appartenance culturelle ou linguistique. Quant aux galeries et au marché de l'art contemporain, leur relation avec une classe sociale élevée et une « élite » intellectuelle peut marginaliser les artistes issus de l'immigration. Des auteurs qualifient Plotek de « *Renaissance man* » (Dault 2002), de « peintre "cultivé" » (Viau 2007) ou d'autres expressions équivalentes, particulièrement depuis les *Historical Paintings* (Dault 2002), qui les amènent à énumérer les nombreuses sources littéraires, architecturales, musicales, historiques des peintures et à relater les récits dont elles s'inspirent. Plotek nuance l'importance de ces éloges : « *I am (an intellectual), but it doesn't help me in the studio [...]. Good painting is a result of intuition and experience, [...] and an intellectual approach is not necessary* » (Pohl 2012: E11). En refusant la position d'un membre d'une élite intellectuelle de l'art contemporain, exprimée sous le couvert des éloges, Plotek démontre une ouverture envers « la pluralité des visiteurs » (Bal 2007 : 10), et non un engagement exclusif envers un public spécialisé et homogène. Il s'agit de reconnaître que les spécificités de chacun au sein du groupe leur confèrent un regard singulier qui justifie leur rôle essentiel à la définition même de ce groupe.

Les écrits de l'art contemporain tendent à valoriser l'image de l'artiste marginal. Or, parce que les personnes issues de l'immigration peuvent se sentir exclues de la communauté d'accueil à cause de leur statut, la marginalité peut doublement les écarter de la communauté artistique. Lorsque des auteurs attribuent à Plotek des qualificatifs comme « *the odd man out* » (Nasgaard 2008 : 332), cela accentue l'image de l'artiste à part des

autres. À cet effet, Plotek affirme que, « *as a Jew and as an immigrant* » (Leopold Plotek, communication personnelle, 2016) il a effectivement évolué en marge de la communauté québécoise, et que ces qualificatifs ne l'étonnent donc pas. Toutefois, un écart important sépare le marginal de l'immigrant. La communauté artistique reconnaît et valorise le rôle de l'artiste à part, unique et original, qui possède la liberté d'embrasser cette marginalité puisqu'elle contribue positivement à sa réputation. Au contraire, la communauté d'accueil admet peu la valeur des artistes issus de l'immigration lorsqu'elle leur offre moins d'opportunités et, surtout, moins de reconnaissance. Ainsi, ces artistes ne souhaitent pas embrasser cette même marginalité que, contrairement aux autres, ils doivent porter parfois contre leur gré. Les expressions utilisées par les auteurs pour valoriser Plotek comme artiste « à part » accordent du mérite à une réalité sociale qui mériterait plutôt d'être interrogée : la communauté artistique et l'histoire de l'art du Québec résistent à reconnaître la contribution des artistes issues de l'immigration, ce qui augmente le risque de marginalisation. Tout au long de sa vie, Plotek a choisi le Québec comme lieu de travail et rien dans son discours ne le rapproche de la marginalité. Bien au contraire, il accorde une attention continuelle à ses publics lors de présentations dans le cadre d'expositions ainsi qu'à travers le ton personnel, et non pas hermétique, de ses textes dans ses catalogues.

Cette marginalité entretenue par l'art contemporain est rendue possible parce que le milieu la valorise, mais aussi parce qu'il existe peu de moyens mis en place au Québec pour faire connaître les artistes issus de l'immigration en art contemporain. Voici un exemple qui concerne la reconnaissance des artistes noirs et qui pourrait être adapté à la situation des artistes issus de l'immigration en art contemporain afin d'accroître leur visibilité : à Toronto,

Kenneth Montague, un dentiste, collectionne des œuvres majoritairement d'artistes noirs canadiens et internationaux en art contemporain qu'il regroupe sous le nom de *Wedge Curatorial Projects* (Montague 2011). Étant donné que ces artistes reçoivent peu d'attention, ce qui réduit leur visibilité, les musées et les galeries éprouvent de la difficulté à les identifier afin de les intégrer aux expositions (Verna interviewée dans Gagnon 2006 : 53, 56). Gaëtana Verna explique également que, selon Robert Holland Murray, artiste noir et professeur à l'Université Concordia, les étudiants noirs en arts visuels abandonnent leurs études universitaires ou quittent le milieu des arts à la fin de leur diplôme parce qu'ils ne s'identifient « à aucun des thèmes abordés ou artistes présentés » et « parce qu'ils ne trouvaient pas d'interlocuteur ou de regroupement où ils auraient pu discuter » (2006 : 53). Jérôme Pruneau de *Diversité artistique Montréal* établit le même constat au sujet des personnes issues de l'immigration : « 1. Je ne me vois pas représenté, il n'y a pas d'autre diversité que moi; 2. Alors je ne m'identifie pas, ce n'est pas pour moi; 3. Donc je ne participe pas, je ne m'inscris pas » (Pruneau 2015 : 46). Ainsi, les universités et les institutions pourraient jouer un rôle dans l'intégration des personnes noires et issues de l'immigration lorsqu'elles reconnaissent la contribution de leurs pairs, par exemple dans l'enseignement des arts visuels et de l'histoire de l'art, comme cela se fait depuis longtemps en études littéraires. Le site internet de la Collection de Montague représente une ressource utile pour ceux qui cherchent à connaître des artistes noirs ainsi que les expositions qu'il organise autour de sa Collection. L'initiative de Montague, lui-même une personne noire, se base sur la discrimination positive et contribue à la reconnaissance de ces artistes, au changement et à l'enrichissement de tous les membres de la communauté artistique. Dans

ce cas, la discrimination positive peut ressembler à de la marginalisation, mais dans la mesure où la valeur accordée à l'artiste correspond à celle que la personne, avant même d'être artiste, s'accorde à elle-même et peut affirmer, autrement dit que la perception de soi et le pouvoir d'autodétermination concordent, l'effet positif de la discrimination dépasse l'effet négatif de la marginalisation, surtout si le public reconnaît l'identité exprimée par l'artiste. Dans le cas de Plotek, malgré qu'il ne se perçoive pas et ne s'affirme pas lui-même comme un artiste « à part » malgré la différence culturelle, les auteurs lui refusent cette reconnaissance et le qualifient malgré tout ainsi. Lorsque les inégalités des opportunités réduisent la présence des artistes issus de l'immigration, l'initiative de Montague stimulerait possiblement les intervenants du milieu à réaliser « qu'ils n'intègrent pas d'autres types d'art que ce qu'ils donnent à voir à leur public. [...] on estime souvent que le public n'est pas prêt alors que, très souvent, il l'est » (Verna interviewée dans Gagnon 2006 : 55).

Alors que l'histoire de l'art du Québec néglige la reconnaissance de la contribution de Leopold Plotek, l'analyse de sa carrière permet de mieux comprendre le fonctionnement des institutions qui structurent cette histoire. Par conséquent, Plotek apporte une contribution à l'histoire, non seulement par la qualité soutenue de son travail, mais aussi grâce à la juste résistance que ses œuvres et ses choix de carrière ont exercée contre les orientations intéressées des discours officiels. Autrement dit, l'identification des raisons qui entraînent l'exclusion et l'inclusion de ses tableaux par les institutions désacralise concrètement la croyance selon laquelle l'histoire sélectionne les artistes en fonction de la qualité de leurs œuvres. À la question d'Alcade posée plus tôt : « Comment les artistes peuvent-ils démontrer une forme de résistance à cette entreprise de l'écriture de l'histoire ? » (2011 :

58), le portrait artistique de Leopold Plotek, présenté dans cette étude, apporte donc une réponse partielle, qu'il faudra compléter par d'autres recherches, pour contribuer à la réduction des inégalités des opportunités en arts visuels au Québec.

## BIBLIOGRAPHIE

### LEOPOLD PLOTEK

---

#### TEXTES ÉCRITS PAR LEOPOLD PLOTEK

MACPHEE, Medrie, Susanna HELLER et Leopold PLOTEK (1988). *Medrie MacPhee. Susanna Heller*, Lethbridge : Southern Alberta Art Gallery.

MOLINARI, Guido et Leopold PLOTEK (2002). *Michèle Delisle, rencontres : peintures 2002*, Montréal : Galerie Éric Devlin.

NASH, Joanna et Jody GOLICK et Leopold PLOTEK (2000) *Gay Rowland : Perspectives*, Montréal : McGill University, School of Architecture.

PLOTEK, Leopold (1992). *Leopold Plotek : Élégies*, Montréal : Saidye Bronfman Centre.

PLOTEK, Leopold (1993). « San Pietro a Gropina, Late Summer », *Vice Versa*, [En ligne], n°40, février-mars, p.21, [http://viceversaonline.ca/wp-content/uploads/2014/11/1993\\_No40.pdf](http://viceversaonline.ca/wp-content/uploads/2014/11/1993_No40.pdf). Consulté le 26 janvier 2015.

PLOTEK, Plotek (2002). « Faculty 2002 Artists : Leopold Plotek », *Leonard & Bina Ellen Art Gallery* [En ligne], [http://archive\\_ellengallery.concordia.ca/oldSite/archive/25.html](http://archive_ellengallery.concordia.ca/oldSite/archive/25.html). Consulté le 13 mars 2016.

PLOTEK, Leopold (2003). *Michèle Delisle, peintre*, Montreuil : Éditions de l'Oeil.

PLOTEK, Lee (2006) *Guillaume Cloutier, Allison Freeman, Ufuk Gueray, Benjamin Klein, Erica Mendritzki : Ghosts of Things that Are : Recent Work by Five Montreal Painters*, Sarnia : Gallery Lambton.

PLOTEK, Leopold (2006). « The History of Paintings, Leopold Plotek : Artist Statement ». *Montreal Serai*, vol. 19, n° 2, Summer 2006, [En ligne], [http://montrealserai.com/archives/2006\\_Volume\\_19/19\\_2/Article\\_2.htm](http://montrealserai.com/archives/2006_Volume_19/19_2/Article_2.htm). Consulté le 13 mars 2016.

#### CATALOGUES D'EXPOSITION

ANTAKI, Karen (1992). *A Decade of Collecting : A Selection of Recent Acquisitions = Une décennie de collection : Choix d'acquisitions récentes*, Montréal : Leonard & Bina Ellen Art Gallery.

BÉLISLE, Josée et Paulette GAGNON (2001). *Artcité : Quand Montréal devient musée*. Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal.

BRISEBOIS, Marcel et coll. (1992). *La Collection : Tableau inaugural*, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal.

CAMPBELL, James D. et Leopold PLOTEK (2008). *Against Gravity : Leopold Plotek and the Imagery of Height*, [En ligne], Westmount : Han Art Gallery en collaboration avec Robert Poulin Collection-Conseil, [http://www.hanartgallery.com/client\\_data/file/PDFS/LeopoldPlotek.pdf](http://www.hanartgallery.com/client_data/file/PDFS/LeopoldPlotek.pdf). Consulté le 26 janvier 2016.

DAIGNEAULT, Gilles, François-Marc GAGNON et Fernande SAINT-MARTIN (1992). *Montréal, 1942-1992 : L'Anarchie resplendissante de la peinture*, Montréal : Galerie de l'UQAM.

ELLIOTT, David (2011). « Entre les fissures (représenter la quatrième dimension) », Oboro, <http://www.oboro.net/fr/activite/entre-les-fissures-representer-la-quatrieme-dimension>. Consulté le 15 septembre 2015.

GAGNON, Paulette et coll. (1985). *Les vingt ans du Musée à travers sa collection*, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal.

GASCON, France (1981). *Le dessin de la jeune peinture : Denis Asselin, Lucio de Hensch, Richard Mill, Luc Béland, Christian Kiopini, Leopold Plotek, Louis Comtois, Christian Knudsen, Louise Robert*, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal.

GASCON, France, Réal LUSSIER et Josée BÉLISLE (1982). *Repères : Art actuel du Québec = Quebec Art Now*, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal.

HOLUBIZKY, Ihor (2015). *Living Building Thinking : Art and Expressionism*, Hamilton : McMaster Museum of Art.

PAIKOWSKY, Sandra (1982). *Montreal Painting Now = Peinture montréalaise actuelle*, Montréal : Sir George Williams Art Galleries.

PAIKOWSKY, Sandra (1985). *Works by Selected Fine Art Graduates a Tenth Anniversary Celebration*, Montréal : Memorial University Art Gallery.

PAIKOWSKY, Sandra (1985). *Montreal Painting : A Second Look = La peinture à Montréal : Un second regard*, St John's : Concordia Art Gallery.

PAIKOWSKY, Sandra (1990). *Leopold Plotek : Five Years of Painting = Leopold Plotek : Cinq années de peinture*, Montréal : Galerie d'art Concordia, Université Concordia.

PORTIS, Ben et Leopold PLOTEK (2012). *Workingman's Dead : Lives of the Artists*, Barrie : MacLaren Art Centre.

SAINT-MARTIN, Fernande (1974). *Québec 74*, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal.

SWAIN, Robert (1994). *Hidden Values : Contemporary Canadian Art in Corporate Collection*, Vancouver : Douglas & McIntyre.

THÉRIAULT, Normand et Claude DE GUISE (1975). *Québec 75 / Arts*, Montréal : Institut d'art contemporain de Montréal.

THÉRIAULT, Normand et Monique-Suzanne GAUTHIER (1979). *6 propositions : Luc Béland, Lucio de Heusch, Christian Kiopini, Chris Knudsen, Richard Mill, Leopold Plotek*, Montréal : Musée des beaux-arts de Montréal.

WILKIN, Karen (1982). *Selections from the Westburne Collection*, Edmonton : The Edmonton Art Gallery.

WILKIN, Karen et Ben PORTIS. (2012). *Leopold Plotek : The Instrument of a Place = L'instrument d'un lieu*, Westmount : Han Art Gallery.

LEBLANC, Victoria, Leopold PLOTEK et WOODLEY, E. C. (2013). *Leopold Plotek : Campana*, Montréal : Visual Arts Centre.

#### ARTICLES DE PÉRIODIQUES

AFFLECK, Gavin (1993). « A Winter of Discontent for Painting », *ETC*, [En ligne], n° 23, p. 35-37, <http://id.erudit.org/iderudit/36115ac>. Consulté le 26 janvier 2015

AFFLECK, Gavin (1993). « Painterly Paintings in High Modern Space », *Vice Versa*, [En ligne], n°40, février-mars, p. 48-50, [http://viceversaonline.ca/wp-content/uploads/2014/11/1993\\_No40.pdf](http://viceversaonline.ca/wp-content/uploads/2014/11/1993_No40.pdf). Consulté le 26 janvier 2015.

AUGUSTINE, Isak Elliott (2005). « Distance Point : Paintings by Leopold Plotek », *Vie des Arts*, [En ligne], vol. 50, n°200, p. 74, <http://id.erudit.org/iderudit/52596ac>. Consulté le 19 mars 2015.

BEAUDRY, Louise (1979). « Lee Plotek. Galerie Yajima », *Parachute*, n° 16, automne, p. 49.

BERNIER, Jean-Jacques (2000). « Leopold Plotek : esquives », *Vie des arts*, [En ligne], vol. 44, n° 178, p. 20-22, <http://id.erudit.org/iderudit/53066ac>. Consulté le 15 septembre 2015.

CAMPBELL, James (2008). « Leopold Plotek et l'imagerie de la hauteur. », *Vie des arts*, [En ligne], vol. 52, n° 212, p. 28-29, <http://id.erudit.org/iderudit/52418ac>. Consulté le 15 septembre 2015.

DAIGNEAULT, Gilles (1982). « Le trimestre en huit », *Vie des arts*, [En ligne], vol. 27, n° 107, p. 83, <http://id.erudit.org/iderudit/54450ac>. Consulté le 15 septembre 2015.

- DAIGNEAULT, Gilles (2002) « Artcité : Beaucoup de bruit... = Artcité : Much ado... », *Espace : Art actuel*, [En ligne], n°58, p. 33-35, <http://id.erudit.org/iderudit/9347ac>. Consulté le 15 septembre 2015.
- JORDAN, Betty Ann (2011). « Leopold Plotek », *Canadian House & Home*, vol. 33, n° 2, February, p. 32-34.
- LANDRY, Pierre (1982). « Leopold Plotek. Yajima = Galerie », *Parachute*, n° 27, p. 36.
- LEDUC, Jean (1981). « Le dessin de la jeune peinture », *Parachute*, n° 25, hiver, p. 32-33.
- LE GRAND, Jean-Pierre (2000). « Acheter et vendre la peau de l'ours », *Vie des arts*, [En ligne], vol. 44, n° 179, p. 65-67, <http://id.erudit.org/iderudit/53057ac>. Consulté le 15 septembre 2015.
- LESSARD, Denis (1982). « Peinture montréalaise actuelle », *Vie des Arts*, [En ligne], vol. 27, n° 108, p. 66, <http://id.erudit.org/iderudit/54424ac>. Consulté le 15 septembre 2015.
- LÉVY, Bernard (2009). « Nomade : la collection en mouvement Loto-Québec », *Vie des arts*, [En ligne], vol. 52, n° 213, p. 26-28, <http://id.erudit.org/iderudit/58747ac>. Consulté le 15 septembre 2015.
- MARTEL, Richard (1980). « Octobre 1979 : l'art au Québec », *Intervention*, [En ligne], n° 6, p. 28-31, <http://id.erudit.org/iderudit/57608ac>. Consulté le 15 septembre 2015.
- MAYS, John Bentley (2010). « Extreme Painting », *Canadian Art*, [En ligne], Summer, June 1, p. 74-78, <http://canadianart.ca/features/extreme-painting-2/>. Consulté le 3 juillet 2016.
- NEMIROFF, Diana. (1982). « Rhetoric And Figure In Montreal Painting Now », *Parachute*, n° 27, été, p. 22-27.
- PONTBRIAND, Chantal (1974). « Périphéries au Musée d'art contemporain », *Vie des arts*, [En ligne], vol. 19, n° 75, p. 60-61, <http://id.erudit.org/iderudit/57740ac>. Consulté le 19 mars 2014
- ROULEAU, Martin (2001). « L'art fait la rue », *Espace : Art actuel*, [En ligne], vol. 45, n° 184, p. 66, <http://id.erudit.org/iderudit/52968ac>. Consulté le 7 juillet 2016.
- SABBATH, Lawrence (1989). « Des artistes sans galerie », *Vie des arts*, [En ligne], vol. 34, n° 136, p. 39-41, <http://id.erudit.org/iderudit/53808ac>. Consulté le 15 septembre 2015.
- TOURANGEAU, Jean (1982). « Le dessin de la jeune peinture », *Vie des Arts*, [En ligne], vol. 26, n° 106, p. 74, <http://id.erudit.org/iderudit/54471ac>. Consulté le 15 septembre 2015.
- VIAU, René (1980). « Six propositions : Béland, De Heusch, Kiopini, Knudsen, Mill, Plotek, au Musée des beaux-arts de Montréal », *Vies des arts*, [En ligne], vol.24, n°98, p. 80, <http://id.erudit.org/iderudit/54672ac>. Consulté le 15 septembre 2015.

VIAU, René (2009). « Trente ans : la collection de Loto-Québec continue de grandir », *Vie des arts*, [En ligne], vol. 53, n° 214, p. 47-49, <http://id.erudit.org/iderudit/58727ac>. Consulté le 15 septembre 2015.

VIE DES ARTS (1996). « Peinture à l'eau à la biosphère », [En ligne], vol. 40, n° 164, p. 60, <http://id.erudit.org/iderudit/53360ac>. Consulté le 15 septembre 2015.

VIE DES ARTS (2000). « Montréal-Toronto Partenariat », vol. 44, n° 178, p. 12.

VIE DES ARTS (2004). « Salon du printemps 2004 », vol. 49, n° 194, p. 19.

VILLENEUVE, Paquerette (1984). « La Collection Westburne à Concordia », *Vie des arts*, [En ligne], vol. 28, n° 114, p. 32-34, <http://id.erudit.org/iderudit/54272ac>. Consulté le 15 septembre 2015.

WOODLEY, E. C. (2009). « Leopold Plotek », *Border Crossings*, [En ligne], vol. 28, n° 1, February, p. 88, <http://search.proquest.com/docview/215546051?accountid=12543>, Consulté le 6 avril 2016.

WOODLEY, E.C. (2007). « Leopold Plotek », *Canadian Art*, [En ligne], Summer, p. 91-92, <http://search.proquest.com/docview/216884957?accountid=12543>. Consulté le 6 avril 2016.

#### ARTICLES DE JOURNAUX

BAIRD, Daniel. (2013). « Art thrives beyond the core », *Toronto Star*, [En ligne], January 06, <http://search.proquest.com/docview/1266618080?accountid=12543>. Consulté le 6 avril 2016.

BLACK, Heather (2008). « Leopold Plotek, Valérie Blass and David Humphrey », *Westmount Independent*, [En ligne], November 18-19, Montréal, p. 16, <http://www.westmountindependent.com/Wlv2.11.b.pdf>. Consulté le 20 octobre 2015.

BOGARDI, Georges (1976). « Beyond History », *The Montreal Star*, October 30, Montréal.

BOUCHARD, Claude (2009). « La collection Loto-Québec en tournée », *Le Droit*, [En ligne], 4 avril, p. A13, [http://nouveau.eureka.cc/Link/unimont1/news%c2%b720090404%c2%b7LT%c2%b70\\_saxo0090](http://nouveau.eureka.cc/Link/unimont1/news%c2%b720090404%c2%b7LT%c2%b70_saxo0090). Consulté le 7 juin 2016.

BROWNSTEIN, Bill (1992). « Saidye Bronfman Centre Marks 25 Years with Big Bash », *The Montreal Gazette*, October 3, p. E5, <http://search.proquest.com/docview/432353580?accountid=12543>. Consulté le 7 juin 2016.

CHARRON, Marie-Ève (2011). « Butinage de fin de saison », *Le Devoir*, [En ligne], 17 décembre, Montréal, p. E5, <http://www.ledevoir.com/culture/arts-visuels/338568/butinage-de-fin-de-saison>. Consulté le 8 mars 2014.

COUËLLE, Jennifer (2000). « L'art qui s'affaire », *La Presse* [En ligne], 24 mars, p. D16, <http://nouveau.eureka.cc/Link/unimont1/news%c2%b720000325%c2%b7LA%c2%b70139>. Consulté le 7 juin 2016.

DAULT, Gary Michael (2002). « Plotek's Paintings Remain a Mystery », *The Globe and Mail*, [En ligne], December 7, Toronto, <http://www.theglobeandmail.com/arts/ploteks-paintings-remain-a-mystery/article18290359/>. Consulté le 20 novembre 2015.

DELGADO, Jérôme (2009). « Arts visuels – Trente ans de loto-art », *Le Devoir*, [En ligne], 9 février, p. B8, <http://nouveau.eureka.cc/Link/unimont1/news%c2%b720090209%c2%b7LE%c2%b7232614>. Consulté le 7 juin 2016.

DUMONT, Jean (1992). « L'étonnante vitalité de la peinture d'ici », *Le Devoir*, [En ligne], 18 juillet, p. B13, <http://nouveau.eureka.cc/Link/unimont1/news%c2%b719920718%c2%b7LE%c2%b7052>. Consulté le 7 juin 2016

GONZÁLEZ, Mariana (2003). « Loto-Quebec en el Museo de las Artes », *La gaceta de la Universidad de Guadalajara*, [En ligne], 24 de noviembre, <http://www.gaceta.udg.mx/Hemeroteca/paginas/325/325-26.pdf>. Consulté le 7 juin 2016.

HAGGO, Regina (2014). « Ghostly Shapes and Dark Narratives », *The Hamilton Spectator*, [En ligne], October 10, <http://www.thespec.com/whatson-story/4909078-ghostly-shapes-and-dark-narratives/>. Consulté le 20 novembre 2016.

JOLICOEUR, Martin (2003). « Cinquante entreprises québécoises à la conquête du Mexique », *Les Affaires*, [En ligne], 11 octobre, p. 24, <http://nouveau.eureka.cc/Link/unimont1/news%c2%b720031011%c2%b7ZL%c2%b70027>. Consulté le 7 juin 2016.

KOZINSKA, Dorota (1998). « Concordia Gallery Celebrates Refus Global », *Montreal Gazette*, [En ligne], Montréal, May 30, <http://search.proquest.com/docview/433271606?accountid=12543>. Consulté le 2 juin 2016.

LACOMBE, Réjean (2003). « 3 M\$ pour active les échanges avec le Mexique », *Le Soleil*, [En ligne], 6 mars, p. C1, <http://nouveau.eureka.cc/Link/unimont1/news%c2%b720030306%c2%b7LS%c2%b70087>. Consulté le 7 juin 2016.

LAMARCHE, Bernard (2002). « Retour d'une pratique des années 50 et 60 – L'art actuel en magasin », *Le Devoir*, 6 août.

LEHMANN, Henry (1992). « Taste of Claridge Show at Saidye Bronfman is Sugary but Easy to Swallow », *The Montreal Gazette*, [En ligne], October 3, p. E5, <http://search.proquest.com/docview/432356548?accountid=12543>. Consulté le 6 avril 2016.

LEPAGE, Jocelyne (1992). « Galerie de l'UQAM: la peinture dans son anarchie resplendissante! », *La Presse*, [En ligne], 6 juin, p. E4.  
<http://nouveau.eureka.cc/Link/unimont1/news%c2%b719920606%c2%b7LA%c2%b7086>.  
Consulté le 7 juin 2016.

LEPAGE, Jocelyne (2010). « La peau de l'ours : une collection qui a du chien », *La Presse*, [En ligne], 28 décembre, <http://www.lapresse.ca/arts/arts-visuels/201012/28/01-4355789-la-peau-de-lours-une-collection-qui-a-du-chien.php>. Consulté le 5 juillet 2016.

MacFARLANE, David (2012). « Workingman's Dead : the Art of Leopold Plotek with Sovfoto Propaganda Images », *The Toronto Star*, [En ligne], December 12, [https://www.thestar.com/entertainment/visualarts/2012/12/12/workingmans\\_dead\\_the\\_art\\_of\\_leopold\\_plotek\\_with\\_sovfoto\\_propaganda\\_images.html](https://www.thestar.com/entertainment/visualarts/2012/12/12/workingmans_dead_the_art_of_leopold_plotek_with_sovfoto_propaganda_images.html). Consulté le 20 novembre 2015.

MAHONEY, Jeff (1994). « Art for, and from, the soul », *The Spectator*, [En ligne], December 17, p. 5, <http://search.proquest.com/docview/269752157?accountid=12543>. Consulté le 6 avril 2016.

MacPHERSON, Robert (1983). « Quebec art shows words and pictures », *The Globe and Mail*, [En ligne], January 15, <http://search.proquest.com/docview/123859881?accountid=12543>. Consulté le 6 avril 2016.

MAYS, John Bentley (1988). « Leopold Plotek : New Paintings at Olga Korper », *The Globe and Mail*, [En ligne], October 29, Toronto, p. C15, <http://search.proquest.com/docview/385830955?accountid=12543>. Consulté le 6 avril 2016.

MCGILL DAILY (1967). « Daily announces staff appointments », [En ligne], January 9, p. 3, <https://archive.org/details/McGillLibrary-mcgill-daily-v56-n054-january-09-1967-11227>. Consulté le 6 juillet 2016

POHL, John (2012). « Leopold Plotek Stays True to Form », *The Montreal Gazette*, [En ligne], October 6, p. E11, <http://search.proquest.com/docview/1095183370?accountid=12543>. Consulté le 6 avril 2016.

ROSS, Val (1998). « Using Modern Art for Glimpses of Grace », *The Globe and Mail*, [En ligne], November 18, p. C4  
<http://search.proquest.com/docview/1146554553?accountid=12543>. Consulté le 6 avril 2016.

SIERRA, Sonia (2003). « Apuestan por el arte en Quebec », *El Universal*, [En ligne], 3 de agosto, <http://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/29936.html>. Consulté le 2 juin 2016.

SOLOMON, Heather (2005). « Plotek Paints Artists' Life-Changing Moments », *Canadian Jewish News*, July, Montréal, [s.p.].

THE GLOBE AND MAIL (1993). « The Solemn World of Leopold Plotek », [En ligne], January 26, Toronto, p. C3, <http://search.proquest.com/docview/385437357?accountid=12543>. Consulté le 15 avril 2016.

VIAU, René (2007). « Leopold Plotek : l'histoire... et encore », *Le Devoir*, [En ligne], 24 mars, <http://www.ledevoir.com/culture/arts-visuels/136470/leopold-plotek-l-histoire-et-encore>. Consulté le 7 juin 2014.

#### SITES WEB

CENTRE DE L'ART CANADIEN CONTEMPORAIN (1997). *La base de données sur l'art canadien*, [En ligne], [http://www.ccca.ca/artists/artist\\_info.html?languagePref=fr&link\\_id=366&artist=Leopold+Plotek](http://www.ccca.ca/artists/artist_info.html?languagePref=fr&link_id=366&artist=Leopold+Plotek). Consulté le 8 mars 2014.

HAN ART GALLERY (2012). *Han Art : modern, contemporain, primitive*, [En ligne], <http://www.hanartgallery.com/searchresults.php?artistId=2381&start=1>. Consulté le 8 mars 2014.

PLOTEK, Leopold (2016). *Leopold Plotek*, [En ligne], <http://www.leopoldplotek.com/>. Consulté le 10 juillet 2016.

#### VIDÉOS, PODCAST ET COMMUNICATION ORALE

DONOVAN, Daniel et Linda CORBETT (2005) « Collection 2 (04 :05) » et « Collection 4 (04 :39) », Linda Corbett\_Eyeris Inc., [Vidéos en ligne], <http://ccca.concordia.ca/videoportrait/english/donovan.html?languagePref=en&>. Consulté le 15 novembre 2016.

PLOTEK, Leopold (2008). *An Artist's Talk with Leopold Plotek. New York Studio School Talk, 2008*, New York : New York Studio School, [Vidéo en ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=O3YF4XJSt4E>. Consulté le 10 juin 2016.

PLOTEK, Leopold (2013). *Hue and Cry by Leopold Plotek*, January 20 2013, Barrie : MacLaren Art Center, [Podcast en ligne], <http://maclarenart.com/podcast/hue-and-cry-by-leopold-plotek>. Consulté le 15 novembre 2015.

PLOTEK, Leopold (2013). *Leopold Plotek : Exposition Campana*, communication orale organisée par la Galerie McClure du Centre des Arts visuels, Montréal, 6 mars 2013.

PLOTEK, Leopold (2014). *Leopold Plotek : Artist's Talk*, Ontario : MacLaren Art Center et McMaster Museum of Art, August 16 2014, [Vidéo en ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=RtsUCKvnwDg>. Consulté le 15 novembre 2015.

## HISTOIRE DE L'ART

---

### OUVRAGES GÉNÉRAUX

ALCADE, Maxence (2011). « Some Void Thoughts on Museums : l'exposition », *L'artiste opportuniste. Entre posture et transgression*, Paris : L'Harmattan, p. 36-56.

ALEXANDER, Edward P. et Mary ALEXANDER (2008). « The Art Museum », *Museums in Motion. An Introduction to the History and Functions of Museums*, New York : AltaMira Press, p. 23-45.

BAL, Mieke (2007). « Le public n'existe pas », *L'art contemporain et son exposition : Tome 2*, Paris : L'Harmattan, p. 9-33.

BLATTBERG, Charles (2003). *Shall We Dance? : A Patriotic Politics for Canada*, Montréal : McGill-Queen's University Press.

COURTOIS, Stéphane (2007). « La politique du multiculturalisme est-elle compatible avec le nationalisme québécois? », *Globe : revue internationale d'études québécoises*, vol. 10, n° 1, p. 53-72, <http://id.erudit.org/iderudit/1000079ar>. Consulté le 27 juin 2016.

DAMISCH, Hubert (2000). « Le musée à l'heure de sa disponibilité technique », *L'amour m'expose*. Gand : Yves Gevaert Éditeur, p. 63-79.

ELKINS, James (2006). « Art History as a Global Discipline », *Is Art History Global?*, New York : Taylor & Francis, p. 3-23.

FLORIDA, Richard (2004). *The Rise of the Creative Class : and How it's Transforming Work, Leisure and Everyday Life*, New York : Basic Books. [2002].

GLICENSTEIN, Jérôme (2009). « Les médiations à l'œuvre », *L'art : une histoire d'expositions*, Paris : Presses Universitaires de France - PUF, p. 119-149.

HANSEN, Høgni Kalsø et Thomas NIEDOMYSL (2009). « Migration of the Creative Class: Evidence from Sweden », *Journal of Economic Geography*, vol. 9, n° 2, p. 191-206.

MERLEAU-PONTY, Claire et Jean-Jacques EZRATI (2006). « Pratique de l'exposition », *L'exposition, théorie et pratique*, Paris : L'Harmattan, p. 81-110.

PECK, Jamie. (2005). « Struggling with the creative class », *International Journal of Urban and Regional Research*, vol. 29, n° 4, p. 740-770.

PREZIOSI, Donald et Claire FARAGO (2004). « Introduction », *Grasping the World: The Idea of the Museum*, Aldershot : Ashgate Publishing, p. 13-21.

QUEMIN, Alain (2002). « L'illusion de l'abolition des frontières dans le monde de l'Art contemporain international », *Sociologie et sociétés*, [En ligne], vol. 34, n° 2, p. 15-40, <http://id.erudit.org/iderudit/008129ar>. Consulté le 30 mai 2016.

QUEMIN, Alain (2013). « International Contemporary Art Fairs in a 'Globalized' Art Market », *European Societies*, [En ligne], vol. 15, n° 2, p. 162-177, <http://dx.doi.org/10.1080/14616696.2013.767927>. Consulté le 10 mars 2016.

QUEMIN, Alain (2015). Qui détient le pouvoir en art contemporain? Fonction dans le monde de l'art, genre et pays des 'acteurs de la consécration' », *Sociologie et sociétés*, [En ligne], vol. 47, n° 2, p. 39-64, <http://id.erudit.org/iderudit/1036339ar>. Consulté le 30 mai 2016.

RICOEUR, Paul (1995). *La critique et la conviction*, Paris : Calmann-Lévy.

VELTHUIS, Olav (2002). « Symbolic Meaning of Prices : Constructing the Value of Contemporary Art in Amsterdam and New York Galleries », *Theory and Society*, [En ligne], vol. 32, n° 2, p. 181-215, <http://www.ijstor.org/stable/3108578>. Consulté le 30 mai 2016.

VERGNIOUX, Alain (2004). « Le Musée », *Le Télémaque*, vol. 2, n° 26, p. 15-24.

WARD, Martha (1996). « What's Important about the History of Modern Art Exhibitions? », *Thinking about Exhibitions*, London : Routledge, p. 451-464.

WEINSTOCK, Daniel (2003). « La neutralité de l'État en matière culturelle est-elle possible? », *Identités et démocratie. Diversité culturelle et mondialisation : repenser la démocratie*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, p. 365-380.

#### **HISTOIRE DE L'ART : QUÉBEC ET CANADA**

AGAC (2016). *Association des galeries d'art contemporain*, [En ligne], <http://www.agac.ca/>. Consulté le 22 mai 2016.

AQUIN, Stéphane (1998). « Peinture Peinture : Formule Un », *Voir*, [En ligne], 3 juin, <https://voir.ca/arts-visuels/1998/06/03/peinture-peinture-formule-un/>. Consulté le 2 juin 2016.

ART CONTEMPORAIN POUR TOUS (2016). *Portrait de galeriste : Éric Devlin*, [En ligne], <http://artcontemporainpourtous.com/galeriste-eric-devlin/>. Consulté le 22 mai 2016.

BELTON, Robert J. (2001), *Sights of Resistance : Approaches to Canadian Visual Culture*, Calgary : University of Calgary Press.

BLACK, Barbara (2001). « Curator Karen Antaki Departs Amidst Well-Earned Gratitude », *Concordia Thursday Report Online*, [En ligne], vol 26, n° 6, November 22, [http://ctr.concordia.ca/2001-02/Nov\\_22/06-Antaki/index.shtml](http://ctr.concordia.ca/2001-02/Nov_22/06-Antaki/index.shtml). Consulté le 22 mai 2016.

BURNETT, David et Marilyn SCHIFF (1983). *Contemporary Canadian Art*, Edmonton : Hurtig.

COUTURE, Francine et Esther TRÉPANIÉ (1977). « Art et question nationale », *Rétrospective Parallélogramme, 1976-1977 = Parallelogramme Retrospective, 1976-1977*. Montréal : ANNPAC/RACA, p. 249-255.

CUMMINS, Louis et Maurice TOURIGNY (1992). « Ô Canada, Rétrograde! », *Parachute*, n° 68, octobre-novembre-décembre, p. 73-74.

CUNNINGHAM, Ellen (2001). *Taking a Bite Out of "The Big Apple": The 49<sup>th</sup> Parallel: Centre for Contemporary Canadian Art 1981-1992*, [En ligne], Master of Arts in Canadian Art History, Ontario : Carleton University, [https://curve.carleton.ca/system/files/etd/486be363-aeb0-412e-97d6-fac591cbd631/etd\\_pdf/1222dc8d19e38a6e5d050a85fe37177a/cunningham-talkingabiteoutofthebigapplethe49thparallel.pdf](https://curve.carleton.ca/system/files/etd/486be363-aeb0-412e-97d6-fac591cbd631/etd_pdf/1222dc8d19e38a6e5d050a85fe37177a/cunningham-talkingabiteoutofthebigapplethe49thparallel.pdf). Consulté le 6 juin 2016.

FOURNIER, Marcel, Robert ROUSSIL et Roland GIGUÈRE (1986). *Les générations d'artistes*. Québec : Institut québécois de recherche sur la culture.

GALERIE TROIS POINTS (2010). *Historique*, [En ligne], <http://www.galerietroispoints.com/historique/>. Consulté le 22 mai 2016.

IVANHOÉ CAMBRIDGE (2016). *Nos centres commerciaux*, [En ligne], <http://www.ivanhoecambridge.com/fr-ca/centres-commerciaux/portefeuille-de-centres-commerciaux>. Consulté le 22 mai 2016.

JANG, Brent (2000). « Petrocan Selling Bulk Of Art Collection », *The Globe and Mail*, [En ligne], Toronto, 8 mai, <http://www.theglobeandmail.com/report-on-business/petrocan-selling-bulk-of-art-collection/article4163422/>. Consulté le 8 juin 2016.

JANG, Brent (2000). « Petrocan Art Sale Draws Potential Bidders », *The Globe and Mail*, [En ligne], Toronto, 15 mai, <http://www.theglobeandmail.com/report-on-business/petrocan-art-sale-draws-potential-bidders/article4163638/>. Consulté le 8 juin 2016.

KAMA PIGMENTS (2016). *Kama Pigments. Matériel d'artistes*, [En ligne], <http://www.kamapigment.com/>. Consulté le 22 mai 2016.

LA PRESSE (1985). « D'une galerie à l'autre. Des 'études de monuments' pour clore la belle aventure de Yajima », 30 mars, [http://collections.banq.qc.ca:81/lapresse/src/cahiers/1985/03/30/06/82812\\_1985033006.txt](http://collections.banq.qc.ca:81/lapresse/src/cahiers/1985/03/30/06/82812_1985033006.txt). Consulté le 2 mars 2015.

LEONARD & BINA ELLEN ART GALLERY (2016), Leonard & Bina Ellen Art Gallery. Concordia University, [En ligne], <http://ellengallery.concordia.ca/>. Consulté le 22 mai 2016.

LERNER, Lorna (2012). « Rejection and Renewal : Art and Religion in Canada (1926-2010) », *Journal of Canadian Art History = Annales d'histoire de l'art canadien*, [En ligne], vol. 33, n° 2, p. 21-52, [http://jcah-ahac.concordia.ca/en/archive/2012\\_33-2](http://jcah-ahac.concordia.ca/en/archive/2012_33-2). Consulté le 28 avril 2016.

MacKAY, Gillian (1997). « A visual pilgrim's progress », *The Globe and Mail*, [En ligne], July 19, p. C12, <http://search.proquest.com/docview/1140653410?accountid=12543>. Consulté le 6 avril 2016.

MaCLAREN ART CENTER (2016). *The Sovfoto Archive*, [En ligne], <http://maclarenart.com/permanent-collection/the-sovfoto-archive>. Consulté le 20 avril 2016.

MacLEOD, Roderick et Eric John ABRAHAMSON (2010). « The Saidye Bronfman Center », *Spirited Commitment : The Samuel and Saidye Bronfman Family Foundation*, Montreal : McGill – Queen's University Press, p. 159-189.

MAYER, Marc (1993). « Des fleurons glorieux, ça s'arrose », *Parachute*, n° 69, janvier-février-mars, p. 52.

McLEOD, Lori (2006). « The Deal of the Art », *The National Post*, [En ligne], June 17, p. FP1 Front, <http://search.proquest.com/docview/330447565?accountid=12543>. Consulté le 20 avril 2016.

McMASTER MUSEUM OF ART (2014). *McMaster's Collection on Tour – Living Building Thinking: Art and Expressionism*, [En ligne], <https://museum.mcmaster.ca/about/news/mcmasters-collection-on-tour-living-building-thinking-art-and-expressionism/>. Consulté le 20 avril 2016.

MONTAGUE, Kenneth (2011). *Wedge Curatorial Projects*, [En ligne], <http://www.wedgecuratorialprojects.org/>. Consulté le 2 juin 2016.

MURRAY, Joan (1999). *Canadian Art in the Twentieth Century*, Toronto : Dundurn Press.

NASGAARD, Roald (1998). « Abstract Painting / Peinture abstraite », *Canadian Art*, [En ligne], vol. 15, n° 4, Winter, Toronto, p. 48-54, <http://search.proquest.com/docview/216881461?accountid=12543>. Consulté le 12 avril 2016.

NASGAARD, Roald (2008). *Abstract Painting in Canada*, Halifax : Art Gallery of Nova Scotia. [2007]

POTVIN, Maryse (2010). « Interethnic Relations and Racism in Quebec », *Quebec Questions. Quebec Studies for the 21<sup>st</sup> Century*, Christopher Kirkey, Jarrett Rudy et Stephan Gervais (dir.), London: Oxford University Press, p. 267-286

RIOUX SOUCY, Louise-Maude (2006). « Fini les arts visuels au Centre Saidye Bronfman », *La Presse*, [En ligne], Montréal, 13 décembre, p. B8, <http://nouveau.eureka.cc/Link/unimont1/news%c2%b720061213%c2%b7LE%c2%b7124764>. Consulté le 2 juin 2016.

RIOUX SOUCY, Louise-Maude (2006). « Le milieu des arts visuels déplore la réorientation du Centre Saidye Bronfman », *La Presse*, [En ligne], Montréal, 14 décembre, p. B8, <http://nouveau.eureka.cc/Link/unimont1/news%c2%b720061214%c2%b7LE%c2%b7124865>. Consulté le 2 juin 2016.

SAINT-HILAIRE, Mélanie (2000). « Les boys de l'art: Ils sont joueurs de hockey dans une ligue de garage et ils collectionnent des toiles d'artistes québécois », *L'Actualité*, [En ligne], vol. 25, n° 8, p. 70, <http://search.proquest.com/docview/221160466?accountid=12543>. Consulté le 6 avril 2016.

SHAPIRO, Barbara et coll. (1977). *Rétrospective Parallélogramme, 1976-1977 = Parallelogramme Retrospective, 1976-1977*. Montréal : ANNPAC/RACA.

TOUPIN, Gilles (1973). « L'alternative du groupe Véhicule », *Vie des arts*, vol. 17, n° 70, printemps, p. 58-61.

TRÉPANIÉ, Esther (1987). *Peintres juifs et modernité*, Montréal : Centre Saidye Bronfman.

UNIVERSITÉ CONCORDIA (dernière mise à jour le 18 mai 2016). *Records Management and Archives : Fonds P056-Optica Art Gallery fonds*, [En ligne], <http://concordia.accesstomemory.org/optica-art-gallery-fonds>. Consulté le 20 juin 2016.

UNIVERSITÉ CONCORDIA (dernière mise à jour le 17 et 18 mai 2016). *Records Management and Archives : Fonds P027-Véhicule Art (Montréal) Inc. fonds*, [En ligne], <http://concordia.accesstomemory.org/vehicule-art-montreal-inc-fonds>. Consulté le 20 juin 2016.

UNIVERSITÉ CONCORDIA (dernière mise à jour le 8 juin 2016). *Records Management and Archives : Fonds P138-Lawrence Sabbath fonds*, [En ligne], <http://concordia.accesstomemory.org/lawrence-sabbath-fonds>. Consulté le 30 avril 2016.

VINCENT, Isabelle (1989). « Canadian gallery in New York launching a major assault », *The Globe and Mail*, [En ligne], Toronto, December 9, p. C4, <http://search.proquest.com/docview/1237272045?accountid=12543>. Consulté le 2 juin 2016.

WHITELAW, Anne, Brian FOSS et Sandra PAIKOWSKY (2010). *The Visual Arts in Canada : The Twentieth Century*, Ontario : University of Oxford Press.

#### **HISTOIRE DE L'ART : ARTISTES ISSUS DE L'IMMIGRATION**

AGUIRRE, Juan C. (1995) *Artistes immigrants, société québécoise : un bateau sur le fleuve*, Montréal : CIDIHCA.

- ANCTIL, Pierre (2015). « Ruptures et continuités : Un siècle d'immigration et d'accueil de la diversité au Québec (1910-2010) », *Histoire de la diversité au Québec*, conférence organisée par le Laboratoire de recherche en relations interculturelles (LABRRI), Université de Montréal, 23 octobre 2015.
- ASSELIN, Olivier et Johanne LAMOUREUX (2002). « Le soi comme chantier. Un entretien avec Régine Robin », *Parachute*, n° 105, p. 108-115.
- BELLAVANCE, Guy (2000). « Trajets et expériences d'artistes immigrants à Montréal », *Monde et réseaux de l'art : Diffusion, migration et cosmopolitisme en art contemporain*, Montréal : Éditions Liber, p. 225-254.
- BIRON, Michel, François DUMONT et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE (2007). « L'écriture migrante », *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal : Boréal, p. 561-567.
- BOGARDI, George (1978). « Letter to Editors : Citizenship Regulations a Canada Council », *Parachute*, n° 10, printemps, p. 50-51.
- BOGARDI, George (1992). « To Montreal », *Canadian Art*, [En ligne], Fall, September 1, p. 52-59, <https://canadianart.ca/features/to-montreal/>. Consulté le 2 avril 2016
- CHAINEY, Annik (2004). « La culture en commun. Artistes issus des communautés culturelles au Québec », *Quartier Libre*, [En ligne], vol. 11, n° 16, 21 avril, <http://www.ql.umontreal.ca/volume11/numero16/culturev11n16b.html>. Consulté le 26 juin 2016.
- CHÈVREFILS-DESBIOLLES, Annie et Yves CHÈVREFILS-DESBIOLLES (1987). « François Morelli en transit », *Vice Versa*, n° 21, novembre, p. 40-41.
- DAN, Joseph (1999), « Et maintenant le post-judaïsme », *Esprit*, janvier, p. 153-156.
- GAGNON, Monika Kin et Richard FUNG (2006). *Territoires et trajectoires. 14 dialogues sur l'art et les constructions raciales, culturelles et identitaires*, Montréal : Éditions Artexes.
- GAGNON, Monika Kin, John LATOUR et Felicity TAYLER (2006). *Art et politiques racio-culturelles = Art and Cultural Race Politics*, [En ligne], Montréal : Artexes, <http://www.artexes.ca/wp-content/uploads/pointdoc-race.pdf>. Consulté le 2 avril 2015.
- GAUDET, Édith (2015). *Relations interculturelles. Comprendre pour mieux agir*, Montréal : Modulo.
- GREIF, Hans-Jürgen (2007). « Quelle littérature migrante? », *Québec français*, [En ligne], n° 145, p. 43-47, <http://id.erudit.org/iderudit/47306ac>. Consulté le 2 juin 2015.

JIM, Alice Ming Wai, Jamelie HASSAN et Anna CARASTATHIS (2008). *Rearranging Desires : Curating the 'Other' Within*, [En ligne], Gail & Stephen A. Jarislowsky Institute for Studies in Canadian Art, Montreal : Concordia University, <http://rearrangingdesires.concordia.ca/>. Consulté le 28 novembre 2015.

LALIBERTÉ, Sylvie (2013). *Quand j'étais italienne*, Montréal : Éditions Somme toute.

LAMOTTE, Patricia (2014). *Créations artistiques et expériences de migration : Le cas d'artistes montréalais réfugiés ou déplacés*, [En ligne], Mémoire de maîtrise en anthropologie, Québec : Université Laval, <http://theses.ulaval.ca/archimede/?wicket:interface=:2> Consulté le 28 novembre 2015.

LA PRESSE (1983). « Axworthy reproche à Godin d'avoir accordé un certificat d'immigration à Gaudieri », 5 août, p. A5.

LUKIC, Nada Guzin (2005). « La représentation des immigrants dans l'espace muséal et patrimonial de Québec », *Ethnologies*, [En ligne], vol. 27, n° 1, p. 223-243, <http://id.erudit.org/iderudit/014028ar>. Consulté le 2 juin 2016.

LUPIEN, Jocelyne et Jean-Philippe UZEL (2004). *Double Jeu : Identité et culture*, Québec : Musée national des beaux-arts du Québec.

MALONE, Barry (2015). « Why Al Jazeera will not say Mediterranean "migrants" », *Al Jazeera*, [Blogue en ligne], August 20, <http://www.aljazeera.com/blogs/editors-blog/2015/08/al-jazeera-mediterranean-migrants-150820082226309.html>. Consulté le 15 novembre 2015.

NEMIROFF, Diana et coll. (1998). *Crossings = Traversées. Vol. 1 (catalogue) et 2 (l'exposition, documentation iconographique)*, Ottawa : Musée des beaux-arts du Canada.

NEPVEU, Pierre (2002). « Les écritures migrantes à l'âge de la critique », *Spirale : arts, lettres, sciences humaines*, [En ligne], n° 186, p. 40-41, <http://id.erudit.org/iderudit/18009ac>. Consulté le 2 juin 2015.

ORIOU, Robert Berrouët (1986). « Effet d'exil », *Vice Versa*, n°17, p. 20-21.

PRUNEAU, Jérôme (2015). *Il est temps de dire les choses*, Montréal : Dialogue Nord Sud.

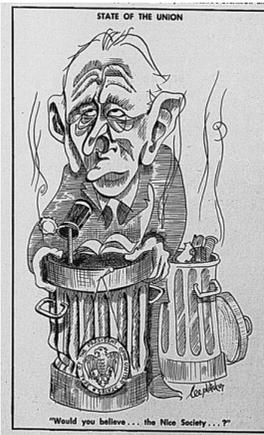
RINGUET, Chantal (2011). « Figures de proue dans le domaine des arts visuels », *À la découverte du Montréal yiddish*, Montréal : Fides, p. 225-236.

RODGERS, Guy, and Marianne ACKERMAN (2011). *Minority Report: An Alternative History of English-Language Arts in Quebec*, Toronto : Guernica Editions.

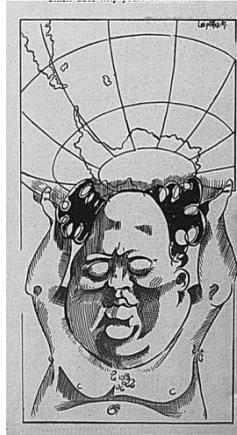
SIMON, Sherry (2014). « October 2006: Territoires et trajectoires Is Launched in Montreal and "Cultural Race Politics" Are Introduced to Quebec », *Translation Effects. The Shaping of Modern Canadian Culture*, Montréal : McGill – Queen's University Press, p. 50-61.

WILSON, Sheena (2012). « Multiculturalisme et transculturalisme : ce que peut nous apprendre la revue *Vice Versa* (1983-1996) », *International Journal of Canadian Studies = Revue internationale d'études canadiennes*, [En ligne], n° 45-46, p. 261-275, <http://id.erudit.org/iderudit/1009906ar>. Consulté le 15 septembre 2015

## FIGURES



1. McGill Daily  
January 25, 1967



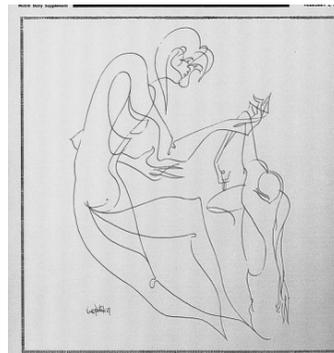
2. McGill Daily  
January 27, 1967



3. McGill Daily  
January 13, 1967



4. McGill Daily, January 19, 1967



5. McGill Daily, February 3, 1967



6. Monument to My Killers  
2006, 79 x 55 po



7. Hotel Metropol, Moscow 1948,  
Self-portrait with a Zek  
2005, 86 x 66 po



8. *Johnny-Come-Lately*, 2015, 63 x 48 po (et rouleau de lin au sol)



9. *Johnny-Come-Lately*, 2015, 63 x 48 po



10. Esquisse mnémotechnique pour *Johnny-Come-Lately*, 2015 January 27, 1967



11. *Death of the Poet: The Homecoming* (diptych), 2006, 102 x 65 po



12. Esquisse pour *Death of the Poet: The Homecoming* (diptych)



13. *The Plough and the Stars* 1989, 66 x 78 po



14. Lin de 25 oz et de 15 oz appartenant à Plotek



15. *Tramezzo*, 2011, 76 x 78 po À la Galerie McClure (2013)



16. Vue d'installation. Exposition Campane à la Galerie McClure (2013). De gauche à droite : *Die Gotter im Exile* (2010), *The Green Theater* (2009), *Tramezzo* (2011)



17. *Die Gotter im Exile*, 2010, 72 x 75 po



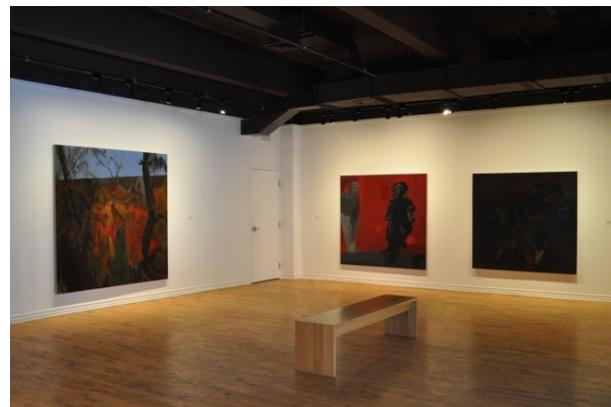
18. De gauche à droite : *The Ledikant* (2009), *Overpowered* (2009), *A Few Things for Themselves* (2010) à la Galerie McClure (2013)



19. *Overpowered*, 2009, 60 x 50 po



20 *Tramezzo*, 2011, 76 x 78 po



21. Vue d'installation. Exposition Campane à la Galerie McClure (2013). De gauche à droite : *Tramezzo* (2011), *The Sovereign Ghost* (2009), *The Defence of Reason* (2009)

ANNEXE I : LISTE DES PEINTURES<sup>24</sup>

Année	Titre	Hauteur (po)	Largeur (po)
<b>Dates</b>	<i>Langeais</i> [voir Annexe II]	-	-
<b>inconnu</b>	<i>Metaron</i> [voir Annexe II]	-	-
<b>es</b>	<i>Petite fleur</i> [voir Annexe II]	-	-
	<i>3,4 or 5</i> [voir Annexe II]	-	-
<b>1972</b>	<i>Untitled</i> [voir Annexe II] [voir Annexe II]	50	70
<b>1973</b>	<i>Yao and Shun</i> [voir Annexe II]	-	-
	<i>Taming the Tiger</i> [voir Annexe III]	-	-
<b>1976</b>	<i>Herz und Auge</i> (tirée de l'album "Workshop", 1975-1976)	20	26
	<i>Sans titre</i> (tiré de l'album : 1972-1976 Directions Montréal, 1976)	26	20
	<i>Sans titre</i> (tiré de l'album 1972-1976 Directions Montréal)	26	20
<b>1978</b>	<i>Valse de Chopin</i>	72	70
	<i>Columbine</i>	94	71
	<i>Enthauptung</i>	93	72
	<i>Moudflex</i>	-	-
	<i>Parva Regina</i> (for Amy Goldin)	76	50
	<i>Mondestrunken</i>	102	71
<b>1979</b>	<i>Finestra</i>	91	60
	<i>Il Frullino</i>	89	63
	<i>Galgenlied</i>	89	75
	<i>Eine Blasse Wascherin</i>	78	70
	<i>Serenade</i>	73	71
	<i>The Anvil and the Hawk</i>	9	11
	<i>Leporello Disguised</i>	91	51
	<i>Leporello in Disguise</i>	91	51
	<i>Columbine</i>	78	70
	<i>Prière a Pierrot</i>	90	73
<b>1980</b>	<i>Carmen at Error</i>	72	60

<sup>24</sup> Je conserve les titres tels qu'utilisés dans le texte d'où ils sont tirés. Plotek écrit ses titres en différentes langues (en anglais, en français, en italien, en hébreu et en allemand) et il est difficile de connaître le titre original puisque certains sont traduits dans les articles ou les catalogues qui les citent.

<b>Année</b>	<b>Titre</b>	<b>Hauteur (po)</b>	<b>Largeur (po)</b>
<b>1980</b>	<i>Tribune</i>	84	72
	<i>Veglio, Penso, Ardo, Piango</i>	89	72
	<i>Mnemosyne</i>	78	72
	<i>The Song of the Shirt</i>	84	66
	<i>St-Cecilia's Day</i>	80	60
	<i>Bordighera</i>	-	-
	<i>The Midtown Pyromaniac Caprice (for Robert Bordo)</i>	90	72
	<i>A Blind Swallow</i>	90	72
	<i>Le Neveu de Rameau</i>	78	70
	<i>Neveu de Rameau</i>	84	68
	<i>Heroism of Flattery</i>	78	70
	<i>Heroism of Flattery</i>	89	72
	<i>Sun, Rose, Smoke, Limb</i>	87	72
	<b>1981</b>	<i>Song of the Nepman</i>	70
<i>Malatesta</i>		78	72
<i>La Fontaine des aveugles</i>		78	72
<i>Morning, Sea, Meteor</i>		89	59
<i>Mnemosyne</i>		86	72
<i>Extravagant</i>		72	65
<i>Falsetto (to Eugenio Montale)</i>		80	70
<i>Demon in American Shoes</i>		79	72
<i>The Midtown Pyromaniac</i>		102	78
<i>N.E.P.</i>	-	-	
<b>1982</b>	<i>The Lighthouse Invites the Storm</i>	90	71
	<i>Prisonnier de l'Isle</i>	94	66
	<i>Topographia Christiana</i>	78	70
	<i>Eros and Psyche</i>	97	72
	<i>Erato</i>	80	72
	<i>Trèfle</i>	79	71
<b>1983</b>	<i>Trèfle de la passion</i>	102	76
	<i>Acheronta Movebo</i>	78	78
	[Estampe]	-	-
<b>1984</b>	<i>Study for "The High Fast One"</i>	24	20
	<i>Incredulity of Thomas</i>	78	70
	<i>Esquire Swank</i>	15	11
	<i>Esquire Swank</i>	90	69

<b>Année</b>	<b>Titre</b>	<b>Hauteur (po)</b>	<b>Largeur (po)</b>
<b>1984</b>	<i>Heimweh</i>	96	71
	<i>Castalia</i>	71	79
	<i>Polhymnia</i>	-	-
	<i>Mneme</i>	98	72
<b>1985</b>	<i>Au Cafe Mazzara</i>	78	72
	<i>The Father's Medallion</i>	69	72
	<i>Spring of Arethusa</i>	80	70
	<i>Lucky in Love</i>	95	70
	<i>Fevershot</i>	72	68
	<i>The Livin' Daylights</i>	79	66
	<i>The Devonside</i>	77	66
<b>1986</b>	<i>First Study for Ravana - Shaking Mt. Kailash</i>	14	9
	<i>Railway Arch 25, Putney</i>	92	72
	<i>Patience on a Monument</i>	72	78
	<i>Entrail Park</i>	81	67
	<i>Coniston Water</i>	86	70
	<i>The Single Petaled Rose</i>	73	73
<b>1987</b>	<i>The Cables of Our Sleep</i>	70	60
	<i>Saint Sophia's Ear</i>	81	69
	<i>What's the Spanish Word for Hombre?</i>	80	71
	<i>The City's Fiery Parcels All Undone</i>	97	70
<b>1988</b>	<i>Leçon de sommeil</i>	103	67
	<i>Furthest From Him Is Best</i>	144	96
<b>1989</b>	<i>The Plough and the Stars</i>	78	66
	<i>The Exilarch</i>	100	75
	<i>The High Fast One</i>	73	69
	<i>Saturnia</i>	73	89
	<i>Knee-Deep in Paradise</i>	-	-
<b>1990</b>	<i>Stagger Lee</i>	70	65
	<i>The Winner's Circle</i>	80	72
<b>1991</b>	<i>The Death of Sisera</i>	88	76
	<i>Interior with Gift</i>	86	73
	<i>The Calendar of Eleonora di Toledo</i>	78	66
	<i>Stagger Lee</i>	68	58
	<i>The Siege of Dubrovnik</i>	66	84

<b>Année</b>	<b>Titre</b>	<b>Hauteur (po)</b>	<b>Largeur (po)</b>
<b>1992</b>	<i>Christ Lay in the Bonds of Death</i>	54	83
	<i>Enter, Burning</i>	72	120
<b>1992</b>	<i>Swee' Pea</i>	84	70
	<i>Jacob's Ladder</i>	67	74
<b>1993</b>	<i>Frieze</i>	65	96
	<i>Il Viaggio e il Ritorno</i>	56	63
	<i>Venus in the Forge of Vulcan</i>	82	72
<b>1994</b>	<i>Akedah(The Sacrifice of Isaac)</i>	90	68
	<i>Bedlam's Pilot</i>	74	72
	<i>Mercure</i>	83	71
	<i>Frenesi</i>	78	68
	<i>Century Disposals</i>	72	59
<b>1995</b>	<i>Marsyas Listening</i>	62	71
	<i>The Unredeemed</i>	94	63
	<i>The Exactio</i>	81	65
	<i>Rakia</i>	78	76
	<i>Julian at the Tigris</i>	65	50
	<i>The Creation of Coral</i>	74	82
<b>1996</b>	<i>The Oedipus Wall</i>	70	82
	<i>Arion</i>	42	54
	<i>Afternoon of the Faun</i>	63	36
<b>1997</b>	<i>Die Niemandrose</i>	79	71
<b>1998</b>	<i>Ruby it's you</i>	72	96
	<i>At the Hotel Regina 1941</i>	63	94
	<i>Big Tangerine (Leda)</i>	73	75
	<i>At Santa Maria Formosa</i>	73	67
	<i>Century Disposals</i>	54	50
<b>1999</b>	<i>Notti di Cabiria</i>	70	72
	<i>Down to the Quick</i>	67	64
	<i>High Windows</i>	60	48
	<i>Ruby My Dear</i>	48	60
	<i>Sugaree</i>	54	50
	<i>On Sandymount Beach</i>	18	48
	<i>The Mandylion</i>	62	69
	<i>Hyacinth</i>	66	78
<i>No Moon At All</i>	54	70	

Année	Titre	Hauteur (po)	Largeur (po)
2000	<i>The Death of Nessus</i>	64	64
	<i>Blue Othello</i>	61	62
	<i>The Corinthian Virgin</i>	78	49
2001	<i>Wake me up in Warsaw</i>	65	76
2002	<i>A White Night and a Late Call (Pasternak &amp; Stalin)</i>	77	77
	<i>Voltaire and Mme du Chatelet, Stargazing</i>	-	-
	<i>Master of The Genre of Silence (Isaac Babel &amp; Beria)</i>	70	72
	<i>Paolo Veronese Before his Inquisitors</i>	-	-
2003	<i>Hart Crane, like Icarus (for Peter Van Toorn)</i>	70	50
	<i>Laura Riding Calls Goodbye</i>	-	-
	<i>The Grain of Sand in Lambeth: William Blake at the Ruin of Albion Mills</i>	60	52
	<i>The Active Physiognomy: Blake at Felpham, Aug. 12, 1803</i>	-	-
	<i>Gandhi on the Beach</i>	65	64
2004	<i>The Death of Jehan Alain II</i>	71	46
	<i>Samuel Palmer &amp; William Blake, autumn, 1824</i>	-	-
	<i>William Blake with God at the Window, 28 Broad Street, 1761</i>	-	-
	<i>Gericault Cuts Off his Hair Before Embarking on the Medusa</i>	66	85
	<i>The Humiliation of Uriel da Costa</i>	66	52
	<i>The Little Klingsor: Bocklin, Wagner, Cosima</i>	-	-
2005	<i>The Dream of Samuel Johnson (for Rose)</i>	71	53
	<i>Shostakovitch, Dressed as a Fireman, on the Roof of the Leningrad Conservatoire, 1941</i>	66	66
	<i>Dimitri Shostakovitch Reading Stalin's Review of Lady Macbeth, Archangelsk, Jan. 1936</i>	70	52
	<i>Joseph Conrad: his First View of the Sea: The Lido, Summer, 1873</i>	-	-
	<i>East River Blue: Sonny Rollins on Williamsburg Bridge 1956</i>	47	71
	<i>Inauguration of the Bronze Horseman</i>	65	77
	<i>Isaiah Berlin and Anna Akhmatova, Leningrad, 1945</i>	77	65
	<i>Hotel Metropol, Moscow, 1948: Self-Portrait with a Zek</i>	-	-
	<i>The Hazing of Charles Darwin</i>	72	75
	2006	<i>The Very Bad Dream of John Ruskin</i>	72
<i>Death of the Poet : Urlicht</i>		76	49

<b>Année</b>	<b>Titre</b>	<b>Hauteur (po)</b>	<b>Largeur (po)</b>
<b>2006</b>	<i>The Father's Epitaph</i>	77	49
	<i>Death of the Poet : The Homecoming (diptych)</i>	102	65
	<i>Monument to My Killers</i>	79	55
<b>2007</b>	<i>John Donne, the Resurrection Portrait</i>	79	84
	<i>Blind Orpheus</i>	44	80
	<i>Saturnine</i>	72	72
	<i>Enigma at Noon</i>	72	36
<b>2008</b>	<i>Caprice</i>	69	79
	<i>Joined at the Hip</i>	65	65
	<i>Goyesca</i>	74	58
	<i>At Uxetter Fair</i>	63	59
	<i>Stage Fright</i>	-	-
<b>2009</b>	<i>The Sovereign Ghost</i>	63	72
	<i>Overpowered</i>	60	50
	<i>The Green Theatre</i>	72	74
	<i>The Ledikant</i>	65	65
	<i>The Defence of Reason</i>	70	70
<b>2010</b>	<i>L'enfant et les sortilèges</i>	60	60
	<i>Die Gotter im Exil</i>	72	75
	<i>A Few Things for Themselves</i>	60	60
	<i>The Fall of Simon Magus</i>	60	60
	<i>X-Ray of the Angel</i>	60	43
<b>2011</b>	<i>Tramezzo</i>	76	78
	<i>The Realm of Minerva (Learning to Paint)</i>	50	70
	<i>Hue and Cry</i>	60	70
	<i>La Californie 56</i>	59	54
<b>2012</b>	<i>The New Arbat</i>	70	50
<b>2014</b>	<i>Jacob's Dream</i>	55	50
	<i>The Smithy of the Soul</i>	74	80
	<i>Interrogation of the Angel</i>	60	50
	<i>Max Beckmann in California</i>	62	52
	<i>The Sculptor's Studio</i>	65	50
<b>2014- 2015</b>	<i>The Crimes of Paris</i>	64	78
<b>2015</b>	<i>Teddy and Benny</i>	68	65

<b>Année</b>	<b>Titre</b>	<b>Hauteur (po)</b>	<b>Largeur (po)</b>
<b>2015</b>	<i>The Tomb of Victor Noir</i>	60	80
	<i>The Marrano</i>	75	78
	<i>My Hieroglyphic Friend</i>	75	48
	<i>Johnny-Come-Lately</i>	63	48
	<i>Warpaint</i>	45	80
	<i>Chez le Maître</i>	55	48
	<i>The Broken Flask</i>	50	55

## ANNEXE II : PEINTURES DES ANNÉES 1970 : *PROCESS ART*

Les diapositives ont été numérisées avec PowerSlide 3650 au département d'histoire de l'art de l'Université de Montréal. Dans de rares cas, l'état de conservation des diapositives ne permettait pas de rétablir les couleurs avec exactitude. Seules quelques diapositives étaient titrées et Leopold Plotek ne possédait pas les informations manquantes. La numérotation respecte l'ordre des diapositives dans la boîte qu'il a fournie. Les peintures sont épinglées sur un mur.



1.



2. *Untitled*  
1972



3. *Yao and Shun*  
1973



4. *Taming the Tiger*  
1973



5.



6.



7.



8.



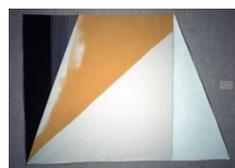
9.



10.



11. *Langeais*



12.



13. *Metaron*



13. *Petite fleur*



14. *3,4, or 5*



16.



17



18. 70 x 50 po  
Huile / Toile  
1972



19.



20.



21.



22.



23.



24.



25.



26.



27.



28.



29.



30.



31.



32.



33.



34.



35.



36.



37.



38.



39.



40.



41.

## ANNEXE III : EXPOSITIONS

### Expositions individuelles

---

- (À venir) 2017 *The Return of the Repressed*. Peintures de la Collection du Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal
- (À venir) 2017 *No Work, nor Device nor Knowledge nor Wisdom*. New and selected works. Koffler Art Gallery, Toronto.
- 2013 \**Campane*  
1 au 23 mars, Galerie McClure du Centre des arts visuels, Montréal
- 2013 \**Hue and Cry* et *Workingman's Dead : Lives of the Artists*  
6 décembre 2012 au 18 février 2013, MacLaren Art Center, Barrie (Ontario)  
Janvier à mars 2015, McMaster Museum of Art, Hamilton (Ontario)
- 2013 *Œuvres de 1980 à 2000*  
Galerie Lacerte, Québec
- 2012 \**The Instrument of a Place / L'instrument d'un lieu*  
29 septembre au 20 octobre, Han Art Gallery, Montréal
- 2008 \**Against Gravity: Leopold Plotek and the Imagery of Height / En apesanteur : Leopold Plotek et l'imagerie de la hauteur*  
16 octobre au 16 novembre, Han Art, Montréal. 22 octobre au 3 janvier, Phillips Lounge, Montréal
- 2006 Galerie Éric Devlin, Montréal
- 2005 *Distance Point*  
7 juin au 20 août, Maison de la Culture Côte-des-Neiges, Montréal  
Peintures exposées : Entre autres, *William Blake with God at the Window, 28 Broad Street 1761* (2004), *Hart Crane Like Icarus (for peter Van Toon)* (2003), *East River Blue : Sonny Rollins on Williamsburg Bridge 1956* (2005), *Joseph Conrad : His First View of the Sea: The Lido summer, 1873* (2005), *Isaiah Berlin and Anna Akhmatova, Leningrad, 1945* (2005), *The Humiliation of Uriel da Costa* (2004), *Dimitri Shostakovitch reading Stalin's Review of Lady Macbeth, Archangelsk, Jan. 1936* (2005).
- 2004 Galerie Éric Devlin, Montréal
- 2003 Olga Korper Gallery, Toronto
- 2002 Galerie Éric Devlin, Montréal
- 2001 *Œuvres inédites*  
Galerie d'art d'Outremont, Montréal
- 2000 Galerie Éric Devlin, Montréal

- 1999 *3 tableaux*  
Galerie Éric Devlin, Montréal
- 1999 Olga Korper Gallery, Toronto
- 1997 Olga Korper Gallery, Toronto
- 1995 Olga Korper Gallery, Toronto
- 1993 *Retrospective*, Saidye Bronfman Centre, Montréal
- 1993 Olga Korper Gallery, Toronto
- 1992 \**Leopold Plotek : Élégies*  
21 octobre au 26 novembre 1992, Centre Saidye Bronfman, Montréal  
9 janvier au 3 février 1993, Olga Korper Gallery, Toronto  
Peintures exposées : *Anche Agosto, Anche Agoste, e per Sempre* (date inconnue), *Christ Lay in the Bonds of Death* (1992), *Enter, Burning* (1992), *The Killing of Sisera* (1991), *The Siege of Dubrovnik* (1991), *Stagger Lee* (1990), *Fever Shot* (1985), *Kleobis et Biton* (date inconnue), *Le calendrier d'Eleonor de Tolède* (1991), *Intérieure[sic] au cadeau* (1991)<sup>25</sup>.
- 1991 Olga Korper Gallery, Toronto
- 1990 \**Leopold Plotek : Cinq année de peinture / Leopold Plotek : Five Years of Painting*  
13 septembre au 20 octobre, Concordia University Art Galleries, Montréal  
Peintures exposées : *Coniston Water* (1985), *The Father's Medallion* (1985), *Entrail Park* (1985-1986), *The Living Daylights* (1985), *Railway Arch 25, Putney* (1986-1987), *The City's Fiery Parcels All Undone* (1987), *The Spanish Word for Hombre* (1987-1988), *Saint Sophia's Ear* (1987), *Further From him is Best* (1988), *Saturnia* (1989), *The Exilarch* (1988) et *Knee-Deep in Paradise* (1989).
- 1988 Olga Korper Gallery, Toronto
- 1986 Olga Korper Gallery, Toronto
- 1984 Olga Korper Gallery, Toronto
- 1983 Galerie Yajima, Montréal
- 1982 *Vox humana*  
6 février au 6 mars, Galerie Yajima, Montréal
- 1981 Galerie Yajima, Montreal
- 1980 Galerie Optica, Montréal

---

<sup>25</sup> Les titres sont tirés de l'article de Gavin Affleck (1993 : 48-50), mais la citation exacte tirée du poème *Novilunio* de Gabriele D'Annunzio est *Anche agosto, anche agosto, andato è per sempre. Intérieure au cadeau* est une peinture aussi connue sous le titre *Interior with Gift*. En français, *Kleobis et Biton* s'écrit plutôt Cléobis et Biton ou Kleobis and Biton en anglais. *The Killing of Sisera* est aussi connu sous le titre *The Death of Sisera*. *Le calendrier d'Eleonor de Tolède* est aussi connu dans sa traduction anglaise.

- 1979 Galerie Yajima, Montréal
- 1976 *Paintings / Peintures*  
11 octobre au 5 novembre, Galerie Optica, Montréal
- 1976 Véhicule Art, Montréal
- 1975 Weissman Gallery, Université Sir Georges Williams, Montréal.
- 1974 Véhicule Art, Montréal
- 1974 Galerie d'art Sir Georges Williams, Montréal.
- 1972 Véhicule Art, Montréal
- 1971 University College London

### **Expositions collectives**

---

- 2015 *\*Living Building Thinking : Art and Expressionism*  
24 octobre 2015 au 15 février 2016, Art Gallery of Alberta  
Organisée et mise en circulation par le McMaster Museum of Art  
Commissaire du McMaster Museum : Ihor Holubizky  
Artistes : Entre autres Otto Dix, Richard Hamilton, Edvard Munch, Ernst Ludwig Kirchner, Käthe Kollwitz, Max Beckmann et Anselm Kiefer, Leopold Plotek, August Sanders.
- 2015 *In Abstracto*  
15 août au 3 octobre, Espace Robert Poulin, Montréal  
Autres artistes : Marc Garneau, Marc Leduc, Denis Pellerin, Robert Savoie, Caroline Hart, Harlan Johnson, Louise Prescott, Paul Bourgault, Mirana Zuger, Laurent Bouchard, Garen Bedrossian, Jean-Sébastien Denis, Nathan Bartley, Xavier Escriba
- 2011 *\*Entre les fissures (représenter la quatrième dimension)/ Between the Cracks (Picturing the Fourth Dimension)*  
5 novembre au 17 décembre, commissaire David Elliott, Galerie Oboro  
Avec la collaboration de : La Banque d'oeuvres d'art du Conseil des arts du Canada, Sun Life Financial, la Collection Robert Côté, la Collection Robert Chénier, McCarthy Tétrault, la Galerie Art-Mûr, Parisian Laundry, la Galerie Division et la Galerie René Blouin  
Artistes : Barry Allikas, Melanie Authier, John Boyle, Anthony Burnham, Cynthia Girard, Nicolas Grenier, Pierre Dorion, Renée Duval, Dil Hildebrand, Jennifer Lefort, Michael Merrill, Leopold Plotek, Carol Wainio et Etienne Zack
- 2008-2012 Toronto International Art Fair, Han art Gallery

- 2010 *Extreme Painting/Peinture extrême*  
5 juin 10 juillet, Han Art, Montréal  
Artistes : Dominic Couturier, Serge Lemoyne, François LeTourneux, Leopold Plotek et Claude Tousignant
- 2010 *\*La peinture dans la peau : 15 ans de collection*  
9 décembre 2010 au 16 janvier 2011 (Espace Robert Poulin) Maison de la culture Frontenac, Montréal
- 2009 *Nomade, la collection de Loto-Québec en mouvement*  
4 février au 3 mai 2009, Espace Création Loto-Québec
- 2005 Foire d'art international, Carrousel de Paris. Galerie Éric Devlin
- 2004 *Salon du Printemps*  
Galerie Éric Devlin, Montréal
- 2004 Galerie Éric Devlin, Foire d'art Paris
- 2003 *La Collection Loto-Québec*  
Museo de las Artes de la Universidad de Guadalajara, Guadalajara
- 2002 Galerie Éric Devlin, Foire d'art Paris
- 2002 *Annual faculty Exhibition*  
Galerie Leonard&Bina Ellen, Université Concordia, Montréal  
Artistes : Adèle Beaudry, David Elliott, Janice Flood Turner, Bernard Gamoy, Lynn Hughes, Harlan Johnson, Katja Kessin, Sarah Gayle Key, Holly King, Lise-Hélène Larin, Graham Metson, Robert Murray, Adrian Norvid, Daniel Oxley, Ken Peters, Leopold Plotek, Brigitte Radecki, Susan G. Scott, Françoise Sullivan, Marion Wagschal, Janet Werner et Doreen Wittenbols.
- 2002 Les Ailes de la mode (Inauguration), Montréal.  
Galleries : David Astrof Beaux-Arts, Galerie Roger Bellemare, Galerie Éric Devlin, Thérèse Dion Art Consultation, Galerie Graff, Galerie Pierre-François Ouellette art contemporain, Galerie Sylviane Poirier art contemporain, Galerie Lilian Rodriguez et Galerie Trois Points (Lamarche 2002).  
Artistes : Christiane Ainsley, Barry Allikas, Michèle Assal, Luc Béland, Roger Bellemare, Victoria Block, Lise Boisseau, Martin Boudreau, Paul Bureau, Julie Desmarais, Suzanne Dubuc, Jérôme Fortin, Antonietta Grassi, Jocelyn Jean, Michel Lagacé, Myriam Laplante, Stéphane LaRue, Lucie Lefebvre, Denis Lessard, Devora Neumark, Lenny Piroth-Robert, Leopold Plotek, Lorraine Prichard, Marcel Saint-Pierre et Annie Thibault (Lamarche 2002).
- 2001 Nouvelles acquisitions, Musée d'art contemporain, Montréal.
- 2001 *\*Art Cité (Quand Montréal devient musée)*  
Musée d'art contemporain, Montréal

- 2001 *Regard d'outre-temps*  
Galerie d'art d'Outremont
- 2000 *Intersections Montréal-Toronto*  
Place Ville-Marie, Montréal et Temperance Bld 5, Toronto  
Exposition organisée par l'AGAC  
Artistes : Entre autres, Stéphane Béliveau, Serge Clément, David Craven, Tom Dean, René Derouin, Charles Gagnon, Betty Goodwin, John Hartman, François Lacasse, Francine Larivée, John Massey, Regan Morris, Leopold Plotek, Susan Schelle (Couëlle 2000 : D16).
- 2000 La Peau de L'Ours, Montréal
- 2000 6 avril au 4 mai, Galerie Éric Devlin
- 1999 *\*Temps composés : la Donation Maurice Forget*  
11 juin au 28 septembre, Musée d'art de Joliette, Joliette
- 1998 *Les Mystères Objectifs : Œuvres choisies de la collection permanente (1948-1998)*  
12 mai au 20 juin, Leonard & Bina Ellen Art Gallery à l'Université Concordia  
Commissaire : Karen Antaki  
Dans le cadre de l'événement *Peinture-Peinture*, (AGAC) en collaboration avec René Blouin et Gaston St-Pierre, Montréal
- 1997 *Peinture à l'eau. Vivre l'eau et l'environnement*  
11 octobre au 30 novembre, Biosphère de l'Île Sainte-Hélène, Montréal  
Autres artistes : Bruce Emo, John Fox, Peter Krausz, Richard Lanctôt, Sophie Lanctôt, Jean McEwen, Guido Molinari, Tom Hopkins, Leopold Plotek, Violaine Poirier, Suzanne Reid, Susan G. Scott, John Shaw et Claude Tousignant  
Organisée par Sylvie Grenier, présidente d'Omni-Art
- 1996 *Square Victoria*  
Octobre, dans le hall d'entrée au 800 Place Victoria  
Autres artistes : Bruce Emo, Richard Lanctôt, Guido Molinari, Leopold Plotek et John Shaw  
Organisée par Omni-Art et Magil Laurentienne, Montréal
- 1995 Musée d'art Contemporain, Montréal.
- 1994 *\*Hidden Values : Contemporary Canadian Art in Corporate Collections*  
30 avril au 23 octobre, Vancouver, Exposition itinérante  
Musée d'art contemporain de Montréal
- 1993 *Le Cénacle*  
24 février au 20 mars, Belgo, Montréal  
Autres artistes : John Fox, Yvonne Lammerichg, Sylvie Lanctôt, Leopold Plotek, Lorraine Simms, Michael Smith and Marian Wagshall
- 1992 *\*Montréal, 1942-1992. L'anarchie resplendissante de la peinture*  
14 mai au 2 août, Galerie UQAM, Montréal

- 1992 \**La collection : Tableau inaugural*  
Musée d'art contemporain de Montréal
- 1992 \**A Decade of Collecting : A Selection of Recent Acquisitions / Une décennie de collection : Choix d'acquisitions récentes*  
1 au 31 oct. 1992, Leonard & Bina Ellen Art Gallery, Montréal
- 1989 \**Yves Gaucher / Group Exhibition*  
Yves Gaucher 22 avril au 6 mai puis deux expositions collectives 13-27 mai et 3-17 juin, New York, 49e Parallèle/Centre d'art contemporain canadien (extension du Consulat du Canada à New York)  
Organisée par Olga Korper Gallery
- 1989 \**Inaugural Exhibition of Gallery Artists*  
14 octobre au 22 novembre, Olga Korper Gallery, Toronto.
- 1988 Exposition inaugurale d'art contemporain canadien, Musée des beaux-arts du Canada
- 1986 \**La peinture à Montréal. Un second regard/Montréal Painting. A second Look*  
Memorial University Art Gallery, St-John's, Terre-Neuve. Exposition itinérante
- 1985 Geoffrey James, Charles Gagnon, Irene Whittome, Christian Kiopini, Leopold Plotek, Serge Tousignant, Louise Robert, Sylvain P. Cousineau, Dave Tomas, Greg Curnoe  
Yajima Galerie, Montréal
- 1985 *Works by Selected Fine Art Graduates. A Tenth Anniversary Celebration*  
Galerie d'art Concordia, Montréal
- 1985 \**Les vingt ans du Musée à travers sa collection*  
Musée d'art contemporain de Montréal
- 1985 \**Abstraction x 4 : Joseph Drapell, Harold Fiest, Douglas Haynes, Leopold Plotek*  
13 février au 2 avril, Maison du Canada, Trafalgar Square, London
- 1982 \**Selections from the Westburne Collection*  
juillet 1982 à décembre 1983, exposition itinérante organisée par le Musée d'Edmonton: Galerie d'art Sir George Williams de l'Université Concordia.
- 1982 Musée des beaux-arts de Montréal
- 1982 \**Repères : Art actuel du Québec / Quebec Art Now*  
28 octobre au 5 décembre, Musée d'art contemporain, Montréal et itinérante, Cité du Havre  
Autres artistes : Pierre Boogaerts, Peter Gnass, Christian Kiopini, Christian Knudsen, Richard Mill, Leopold Plotek, Roland Poulin, Rober Racine, Serge Tousignant et Irene F. Whittome
- 1982 \**Peinture montréalaise actuelle / Montréal Painting Now*  
7 avril au 8 mai, Galerie d'art Sir George Williams, Montréal

- 1981 *Le Dessin de la jeune peinture. Œuvres sur papier des années soixante-dix*  
17 septembre au 1 novembre, Musée d'art contemporain Montréal  
Autres artistes : Denis Asselin, Luc Béland, Louis Comtois, Lucio de Heusch, Chrisitan Kiopini, Christian Knudsen, Richard Mill, Louise Robert  
Organisée par France Gascon
- 1981 Galerie Yajima, Montréal
- 1980 Musée des beaux-arts de Montréal
- 1979 *\*6 propositions (Luc Béland, Lucio De Heusch, Christian Kiopini, Christian Knudsen, Richard Mill, Leopold Plotek)*  
Musée des beaux-arts de Montréal
- 1979 *Greg Curnoe, Charles Gagnon, Richard Mill, Leopold Plotek, Serge Tousignant et Irene F. Whittome*  
2 septembre au 27 octobre, Galerie Yajima, Montréal
- 1978 *Retrospective Auction*  
27 novembre au 11 décembre, Galerie Optica, Montréal  
90 artistes ont participé à ce projet en donnant une ou plusieurs oeuvres: Carmello Arnoldin, Michael Billingsley, John Blahut, Pierre Boogaerts, Eva Brandl, Jack Buquet, Leslie Busch, Geneviève Cadieux, Diana Caldwell, John Chalmers, Israël Charney, Tim Clark, Lynne Cohen, Sorel Cohen, A.D. Coleman, Marie-Andrée Cossette, Francis Coutellier, David Craven, Michel Denée, Paul Diamond, Jennifer Dickson, David Duchow, Brian Dyson, Evelyn Erskine, David Evans, Michael Flomen, John Francis, Charles Gagnon, Tom Gibson, Anthony Graham, Bill Jones, John Heward, Marianna Knottenbelt, Chris Knudsen, Deborah Koenker, Viktor Kolar, Suzy Lake, Ellen Landweber, George Legrady, Miklos Legrady, Kathryn Lipke, John Max, David Moore, Brian Merret, Marilyn Milburn, Kelly Morgan, Yokio Ohno, Tom Paskal, Leo Plotek, James Rae, Judith Schwarz, Michael Semak, Vincent Sharp, Tom Sherman, Françoise Sullivan, Gabor Szilasi, Sam Tata, John Taylor, Ray Van Dugen, Bill Vazan, George Whiteside, Kelly Wise
- 1976 *Directions-Montréal*  
Véhicule Art, Montréal
- 1976 *Corridart dans la rue Sherbrooke [L'Affaire Corridart]*  
7-31 juillet et démantelée dans la nuit du 13 au 14 juillet, Montréal

1975 \**Québec 75/Arts*

16 au 23 novembre, Musée d'art contemporain de Montréal  
Commissaire Normand Thériault

Autres artistes : Pierre Ayot, Edmund Alleyn, Jean-Serge Champagne, Melvin Charney, Yvon Cozic, Christian Knudsen, Suzy Lake, Real Lauzon, Gilles Mihalcean, Claude Mongrain, Gunter Nolte, Leopold Plotek, Roland Poulin, Garfield Smith, Serge Tousignant, William Vazan, Robert Walker, and Irene Whittone

Exposition faisant partie de l'événement *Québec 75/Arts, Cinéma, Vidéo* et organisée par l'Institut d'art contemporain de Montréal, octobre 1975 à décembre 1976

Itinéraire : Montréal, Rimouski, Sherbrooke, Vancouver, Winnipeg, Charlottetown, Toronto, Regina, Calgary

1974 \**Québec 74*

Musée d'art contemporain de Montréal

63 artistes, représentés par 10 galeries, présentent chacun une œuvre

## ANNEXE IV : COLLECTIONS

### Collections publiques

---

#### QUÉBEC

##### Musée des beaux-arts de Montréal

*Sérénade*, 1978-1978, huile sur toile, 73 x 71 po (Achat de la collection Saidye et Samuel Bronfman d'art canadien. Numéro d'accession : 1979.9)

*Mouvement suisse*, 1975, huile sur toile non tendue, [aucune mesure] (Achat de la collection Saidye et Samuel Bronfman d'art canadien. Numéro d'accession : 1975.42)

##### Musée d'art contemporain de Montréal

*Herz und Auge* [tiré de l'album « Workshop », 1975-1976], estampe/sérigraphie sur papier 5/35, 1975-1976, 26 x 20 po (Achat. Numéro d'accession : A 78 76 G 12 (9))

*Sans titre* [tiré de l'album « 1972-1976 Directions Montréal »], Sérigraphie sur papier, 1976, 26 x 20 po (Don anonyme. Numéro d'accession : D 99 25 E 16 (11))

*The Anvil and the Hawk*, 1979, crayon gras sur celluloid, 9 x 11 po (Achat. Numéro d'accession : A 80 98 D 1)

*Leporello Disguised*, 1978, crayon gras sur celluloid, 11 x 9 po (Achat. Numéro d'accession : A 80 99 D 1)

*Mnemosyne*, 1980, crayon gras sur celluloid, 11 x 9 po (Achat. Numéro d'accession : A 80 100 D 1)

*The Song of the Shirt*, 1980, huile sur toile, 84 x 66 po (Achat. Numéro d'accession : A 82 4 P 1)

*Ruby it's you*, 1998, huile sur toile, 72 x 96 po (Achat. Numéro d'accession : A 98 88 P 1)

*The Little Klingsor : Böcklin, Cosima and Richard Wagner*, 2003, huile sur toile, 78 x 67 po. (Don de messieurs Jean Pitre et Claude Leclerc à la mémoire de Claire Montcalm. Numéro d'accession : D 14 31 P 1)

##### Musée National des beaux-arts du Québec

*Acheronta Movebo*, 1983, huile sur toile, 78 x 78 po (Achat pour la collection Prêt d'œuvres d'art en 1984, transfert à la collection permanente du Musée national des beaux-arts du Québec. Numéro d'accession : 1994.225)

### **Musée d'art de Joliette<sup>26</sup>**

*Sans titre* [tiré de l'album 1972-1976 Directions Montréal], 1972-1976, estampe (encre sur papier), 26 x 20 po (Numéro d'accession : 1994.006.12)

*First Study for Ràvana-Shaking Mt. Kailash*, 1986, huile sur étain, 14 x 9 po (Numéro d'accession : 1995.237)

### **Musée régional de Rimouski**

*Sans titre* [tiré de l'album 1972-1976 Directions Montréal], imprimé (encre sur papier), 1975, 26 x 20 po (Numéro d'accession : MRR2001.02.09)

### **Musée des Beaux-arts de Sherbrooke**

*Sans titre*, 1975, estampe/sérigraphie (encre sur carton), 26 x 20 po (Numéro d'accession : 2004.6.3.11)

### **Leonard & Bina Ellen Art Gallery, Université Concordia (1800 œuvres)<sup>27</sup>**

*Mnemosyne*, 1981, huile sur toile, 86 po x 72 po (Numéro d'accession : 982.01)

*The Father's Medallion*, 1985, huile sur toile, 69 po x 72 po (Don de Central Capital Corporation (Toronto). Numéro d'accession : 990.14)

### **La Pulperie de Chicoutimi, Musée régional (4000 œuvres)**

*Sans titre*, 1983, sérigraphie (encre sur papier), 9 x 7 po (Numéro d'accession : 1995-0100-067)

## **ONTARIO**

### **Banque d'œuvres d'art conseil du Conseil des arts du Canada, Ottawa**

*Railway Arch 25, Putney*, , 1986, huile sur toile, 92 x 72 po

*The Midtown Pyromaniac, Sunset*, 1980, huile sur toile, 90 x 72 po

---

<sup>26</sup> En 1995, Maurice Forget fait don de 300 œuvres au musée dont la peinture *First Study for Ràvana-Shaking Mt. Kailash*. En 1998, l'exposition *Temps composés. La Donation Maurice Forget* présente son don.

<sup>27</sup> L'article de Kozinska (1998) indique que la collection comprend 3000 œuvres en 1998 alors que le site internet de la Galerie indique qu'elle en contient aujourd'hui 1800. 1474 objets (81.6 %) acquis par don et 334 acquis par achat (18.4 %). La Central Capital Corporation (Toronto) a fait don de la peinture *The Father's Medallion* (1985) montrée lors de l'exposition individuelle *Leopold Plotek : Cinq années de peinture* en 1990 à la Concordia Art Gallery.

### **Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa**

*Falsetto (to Eugenio Montale)*, 1981, huile sur toile, 80 x 70 po (Achat 1985. Numéro d'accession : 28706)

*L'Extravagant*, huile sur toile, 1981, 72 x 65 po (Achat 1985. Numéro d'accession : 28705))

### **McMaster Museum of Art – McMaster University, Hamilton**

*Master of the Genre of Silence (Isaac Babel & Beria)*, 2002, huile sur toile, 70 x 72 po

### **Carleton University Art Gallery**

*Herz und Auge* [from the portfolio *Untitled*], colour silkscreen on paper 3/35, 1975, 26 x 20 po (Numéro d'accession : 1995.37.36.8)

## **COLOMBIE-BRITANNIQUE**

### **Vancouver Art Gallery (11 000 oeuvres)**

*Herz und Auge*, 1975, silkscreen on paper, 26 x 20 po (Numéro d'accession : 76.35.9)

## **Collections privées**

---

### **Mr & Mrs Daniel Barnes, Vancouver**

*Saint Sophia's Ear*, 1987, huile sur toile, 81 x 69 po

### **Père Daniel Donovan, Toronto (150 oeuvres)<sup>28</sup>**

*Christ Lay in the Bonds of Death*, 1992, huile sur toile, 54 x 83 po

*Akedah (The Sacrifice of Isaac)*, 1994, huile sur toile, 90 x 68 po

### **Joseph Battat, Montréal**

*Blind Orpheus*, 2007, huile sur toile, 44 x 80 po

*Isaiah Berlin and Anna Akhmatova, Leningrad, 1945*, 2005, huile sur toile, 77 x 65 po

*John Donne : The Resurrection Potrait*, 2007, huile sur toile, 79 x 84 po

---

<sup>28</sup> Le père Daniel Donovan est professeur de théologie au St. Michael's College de l'Université de Toronto. *La Collection Donovan* est constituée « de plus de 150 oeuvres par plus de soixante artistes canadiens, qui vont du figuratif et du paysage aux images abstraites, et qui contiennent des sujets se rapportant à la philosophie biblique, théologique et religieuse » (Lerner 2012 : 51). Deux vidéos présentent Daniel Donovan parlant de ces deux peintures (Donovan 2005).

**La Peau de l'Ours – Robert Poulin**

*À l'hôtel Regina 1941*, 1998, huile sur toile, 63 x 94 po

**Marc H. Choko**

*Rakia*, 1995, huile sur toile, 78 x 76 po

**Maude Choko**

*A Few Things for Themselves*, 2010, huile sur toile, 60 x 60 po

**Collections corporatives**

---

**QUÉBEC**

**Collection Banque Nationale** (7000 œuvres) [Services financiers]

**Collection Loto-Québec** (5000 œuvres) [Société d'État : jeux de hasard et d'argent]

*High Windows*, huile sur toile, 1999, 60 x 48 po

**Fasken Martineau Walker** (450 œuvres) [Cabinet d'avocats]

**Cossette Communications** [Agence de communication et de marketing]

**Caisse de dépôt et placement du Québec** (179 œuvres) [Investisseur institutionnel]

**Rio Tinto Alcan** [Industrie de l'aluminium]

**Collection Hydro-Québec** (1700 œuvres) [Société d'État : Électricité]

**Senvest Collection – Senvest Capital Inc.** [Investissements financiers]

*The Devonside*, 1985, huile sur toile, 77 po x 66 po

**ONTARIO**

**Sun Life Financial Inc., Toronto** [Services financiers]

*Mercurie*, 1994, huile sur toile, 83 x 71

**McMillan Binch, Barristers & Solicitors, Toronto** [Cabinet d'avocats]

*Entrail Park*, huile sur toile, 1985-1986, 81 x 67 po

**Westburne Industries, Toronto** [Produits électriques et solutions énergétiques]

**Capital Vision Inc., Toronto**

**Osler, Hoskin & Harcourt, Toronto** [Cabinet d'avocats]

*Coniston Water*, huile sur toile, 1985, 86 x 70 po

## **ALBERTA**

**Nova Corporation, Calgary** [Société d'énergie : transport du gaz naturel et pétrochimie]

**Petro-Canada, Calgary** <sup>29</sup> [Industrie pétrolière]

**Steelcase Canada, Calgary**

---

<sup>29</sup> En 2000, Petro-Canada fait don de la majeure partie de sa collection de 1600 œuvres à différentes institutions (Jang 2000a; 2000b).