





JEAN-PIERRE LAROCQUE

EXPOSITION

Publication accompagnant l'exposition
Jean-Pierre Larocque, présentée au 1700 La Poste
du 22 mars au 23 juin 2019.

LE 1700 LA POSTE

Directrice générale et artistique

Isabelle de Mévius

Directeur administratif

Roger Lupien

Adjointe à la direction

Anne Sophie La Haise

Commissaire

Isabelle de Mévius

Scénographie

Lupien+Matteau

Rédaction des textes

Isabelle de Mévius

Design graphique

Laurent Pinabel

Montage

Tomico Construction

Conception des éclairages

Octochrome

Responsable de l'accueil

Florence Chapdelaine D.

Communications

Béatrice Flynn

Relations de presse

Rosemonde Communications

ÉDITION

Les Éditions de Mévius

1700, rue Notre-Dame Ouest

Montréal (Québec) H3J 1M3, Canada

1700laposte.com

© Jean-Pierre Larocque, Les Éditions de Mévius

Dépôt légal

Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2019

Bibliothèque et Archives Canada, 2019

978-2-9816657-3-7

Tous droits réservés. La reproduction d'un extrait quelconque
de ce livre, par quelque procédé que ce soit, est interdite sans
une autorisation écrite de l'éditeur et constitue une infraction
sanctionnée par la Loi sur le droit d'auteur.

CATALOGUE

Textes

Isabelle de Mévius

David Elliott

Edward Lebow

Mention de sources

Bertrand Carrière (2, 3, 14-29, 45, 51-59, 74-79,

96-109, 200-203)

Guy L'Heureux (8, 9, 110, 110, 125-137, 152-177,

182-199)

Pierre Longtin (124, 148-151)

Conception et coordination éditoriale

Isabelle de Mévius

Anne Sophie La Haise

Conception graphique et mise en page

Laurent Pinabel

Infographie

Julie Gauthier

Traduction

Helge Dascher

Colette Tougas

Révision linguistique

Isabelle Dowd

Jane Broderick

Correction d'épreuves

Isabelle Dowd

Impression

Deschamps Impression

Productrice de l'imprimé

Joanne Vachon

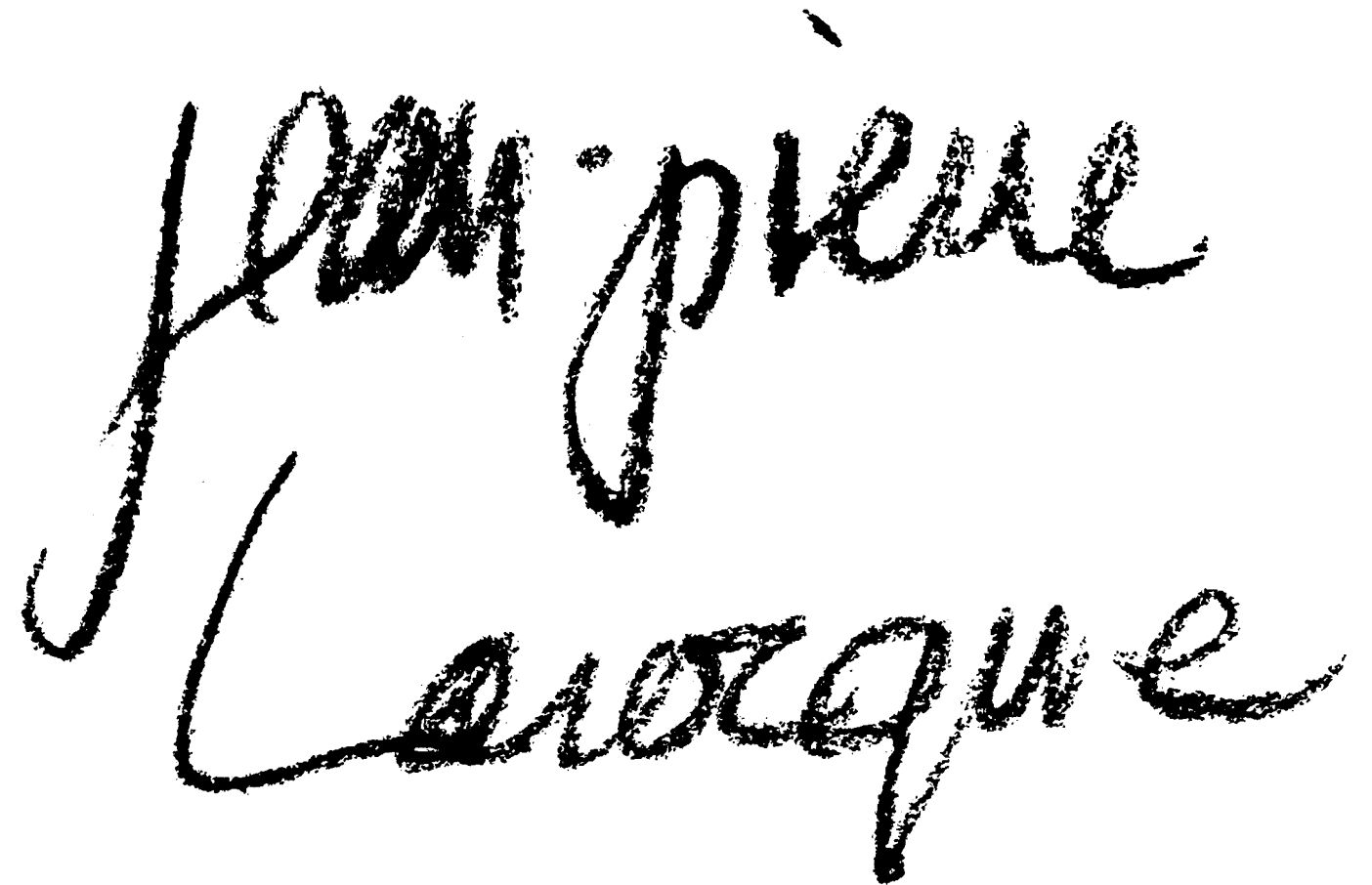
EN COUVERTURE

Grande tête

2018

42,5 po x 23,5 po x 25 po / 108 cm x 60 cm x 63,5 cm

Grès partiellement émaillé et vernissé



PUBLICATION ACCOMPAGNANT L'EXPOSITION
PRÉSENTÉE AU 1700 LA POSTE DU 22 MARS AU 23 JUIN 2019
SOUS LA DIRECTION D'ISABELLE DE MÉVIUS

1700
LA
POSTE

Sommaire

Summary

11	MIGRATIONS /
17	MIGRATIONS PAR / BY ISABELLE DE MÉVIUS
30	JEAN-PIERRE LAROCQUE :
80	UN PERSONNAGE SOUS L'EMPRISE DU TEMPS / JEAN-PIERRE LAROCQUE: A FIGURE CAUGHT IN TIME PAR / BY DAVID ELLIOTT
138	CECI N'EST PAS UN CHEVAL : L'ART DE JEAN-PIERRE LAROCQUE /
162	THIS IS NOT A HORSE: THE ART OF JEAN-PIERRE LAROCQUE PAR / BY EDWARD LEBOW
204	BIOGRAPHIE / BIOGRAPHY
210	Liste des œuvres / List of Works



Migrations

Montréalais de naissance, Jean-Pierre Larocque pratique le dessin et la peinture, mais il est principalement reconnu comme l'un des sculpteurs-céramistes important en Amérique du Nord. Formé à Montréal et

aux Etats-Unis il y a aussi été professeur dans diverses institutions tout en poursuivant une fructueuse carrière grâce à un style et une recherche très personnelle dans le traitement de l'argile et la réalisation originale d'œuvres en céramique. Sa technique novatrice repousse les frontières traditionnelles de cet art, révélant une toute nouvelle conception du travail de l'argile.

Son œuvre dessinée et peinte, Jean-Pierre Larocque la réalise principalement en série ce qui lui permet de décliner ses sujets analysés en profondeur.

Ses dessins au fusain apparaissent tels des négatifs de photos dont nous aimerions rendre visible l'image latente, comme des dessins oubliés dans une armoire, représentatifs d'un monde que l'artiste interroge. Un monde habité par des gens parfois regroupés autour d'un personnage central – souvent une femme qui s'impose et domine la scène.

Isabelle de Mévius

Les grands dessins se prêtent à la représentation d'humains transcendant en apparence toute fonction sociale. Ils se tiennent debout, austères et stoïques; ils donnent l'impression d'avoir une position d'immuabilité au sein de la société. Le langage de leurs costumes cadre l'histoire dans des époques antérieures: le prêtre, l'homme de loi, le magistrat, le docteur, le grand-père et la grand-mère, mais aussi le chevalier, sortent d'un passé où la prédominance de leur position sociale s'exprimait par la couleur noire de leur tenue vestimentaire.

Cette mise en scène s'inspire des images de rêves en noir et blanc du passé familial et culturel de l'artiste. Les visages qu'il invente le hantent et lui collent à la peau comme des fantômes sortis de son grenier. Il est également habité par des personnages tirés de ses lectures et par ceux de ses rencontres. C'est au creuset de son enfance qu'il puise son inspiration. Rigoureux, l'artiste privilégie le fusain et l'argile pour exprimer avec sobriété l'essence de son monde intérieur.

Dans ses grands dessins, un mouvement de jeux de mains et de pieds dynamise les scènes. Des mains gantées multiples se superposent de manière rythmée et indiquent des directions diverses. Certains de ces mouvements semblent faire tourner l'image, simulant un changement de scène sur le plateau d'un théâtre. On y retrouve aussi des personnages caractérisés par des têtes d'animaux. Des animaux domestiques tels le cheval, le lapin et le chien nous regardent fixement, droit dans les yeux, pour signifier leur présence affective immuable. L'image grinçante du loup fait surgir dans le réel les craintes vécues dans l'enfance.

Nous assistons à une représentation du théâtre de Guignol où il n'existe pas de frontières entre le monde de l'enfance et celui des adultes. Cette mise en scène paraît être un moment de suspension entre deux actes où s'impose une question : que va-t-il se passer ?

Par ailleurs, sur le fond de l'image s'érige une accumulation de boîtes, de chaises et de tables basses avec des ballons, des fleurs et des bougies allumées. Les chapeaux divers s'accordent à l'importance des responsabilités propres à la profession de chacun : une tiare pontificale, un bicornes avec lequel les enfants jouent, des chapeaux melon et hauts-de-forme pour les hommes, des coiffes à l'ancienne et de longues robes noires pour les dames. Tous donnent l'impression d'être en représentation en vue d'un événement d'importance.

C'est dans sa peinture que l'artiste propose une mise en scène de l'autre plus actuelle avec ses différents visages. L'imbrication des têtes de personnages crée un effet de foule, et pourtant, ils

sont isolés les uns des autres, ils se côtoient, mais ne se regardent pas. Ils restent figés dans l'espace et dans le temps. La gravure les reproduit ces têtes, à l'eau-forte, aussi hiératiques et énigmatiques.

Le céramiste Jean-Pierre Larocque sculpte en dessinant. L'aplat noir du fusain constitue le corps du dessin et la gomme devient le crayon qui découpe chaque forme. Comme le sculpteur enlève de la matière à sa masse d'argile, le dessinateur agit tel un excavateur de la mémoire de son passé et arrive à circonscrire les images qui surgissent de ses rêves.

Paradoxalement, en sculpture il procède autant par ajout que par soustraction de matière. La pâte d'argile qu'il triture par aplat en galettes, en bandes ou en rouleaux est découpée sur la table et additionnée à sa pièce pour la façonner, couche après couche, en sédiments superposés. Au même titre que l'archéologue qui inventorie les structures des tells antiques, l'artiste reconstitue une image organique morcelée en jouant avec les matériaux.

Ses têtes sculptées interrogent le passé historique des cultures du Moyen-Orient, de l'Inde et de l'Europe. Un légionnaire porte son casque et se prépare à un éventuel combat, tandis qu'un nomade traverse le désert le regard au loin, le visage buriné et creusé sous le soleil. D'une sagesse millénaire qui les transcende, ces visages traversent les siècles, vieillissent sous les multiples rides des rouleaux d'argile qui rappellent leurs histoires.

Une tête est formée par une construction architecturale, un assemblage baroque de morceaux d'argile modelée en des formes diverses. Des

rouleaux suggèrent des serpents grouillant dans la chevelure aux allures de tête de Gorgone. Le regard est voilé, figé et disparaît dans la matière, intérieur, tourné vers l'âme. Les applications de structures rondes, plates, plissées, hachurées et en spirale évoquent les cheveux ou des oreilles ornées de pendentifs. Le cerveau est logé dans des chambres évidées qui structurent la pièce. La tête, malgré un visage compact, se trouve allégée par l'architecture ouverte de son crâne, qui fait tourner la pièce autour de son centre.

De tout temps, le cheval fut l'animal le plus proche de l'homme. Celui de Jean-Pierre Larocque repose fréquemment sur un support en argile, un échafaudage propre à l'œuvre, l'objectif du sculpteur étant de donner à voir les moyens de sa construction et l'évolution de son façonnage.

Qu'ils s'extirpent de la boue des champs, qu'ils émergent au galop de la pluie des routes ou qu'ils voyagent avec une maison sur le dos, ces chevaux nous viennent d'un passé révolu, soumis aux caprices des éléments. Grâce à un langage visuel fertile, l'artiste érige son œuvre à partir du chaos de cette boue originelle, composée de restes, de dépôts de matières émietées issues du processus de sa création.

Une improbable maison est portée par un cheval. Pour l'artiste, cette maison inspirée par un mélange de pagode chinoise, de palanquin ou de pigeonnier symbolise une personne. La maison semble vide et inhabitable. Pourtant, elle renferme un mystère derrière ses croisillons. Ancestrale, elle pourrait avoir été construite en Inde, en Grèce ou en Italie; aveugle, ses volets ronds fermés cachent un secret; abandonnée,

seuls des pigeons peuvent venir s'y poser. Ce qui l'habille et qui charme le regard, ce sont ses atours en volutes de bois.

Jean-Pierre Larocque mémorise affectivement le visuel de toutes sortes d'architectures vernaculaires pour inventer une réinterprétation originale. À l'image de ces antiques cavaliers chinois et des milliers de chevaux d'argile de la dynastie Qin qui montent encore la garde après avoir été enfouis pendant des siècles, les créatures de Jean-Pierre Larocque traversent le temps et les âges.

Dans ce jeu entre le passé et le présent, l'artiste pose deux questions existentielles :

« En rapport si explicite avec le passé, dans quel monde vivons-nous ? »
« Qui sont ces gens autour de moi, cachés derrière leur visage énigmatique ? »

C'est l'Homme dans toute sa grandeur et sa vulnérabilité, toujours en quête de lui-même, déchiré entre sa force et sa faiblesse, entre son incommensurable désir et ses manques, dans cet entre-deux qui le propulse sans relâche vers l'avant.

Quel que soit son moyen d'expression, Jean-Pierre Larocque explore en permanence la condition humaine et nous livre le portrait d'une humanité en transhumance.



Grande tête
2018

Migrations

Montreal artist Jean-Pierre Larocque trained as a ceramist in the United States, where he has received significant recognition for his innovative work. The originality of his approach lies in his highly personal exploration of the material. The techniques he uses go beyond the traditional boundaries of the medium and bring new perspectives to ceramic art.

Larocque is also a draftsman and painter. His two-dimensional works, mainly produced in series, focus on subjects analyzed in depth.

His black drawings are like photo negatives whose latent images we would want to make visible. Or like drawings forgotten in a closet, reflecting a world examined by the artist. In many of his drawings, figures cluster around a central character, often a woman, self-possessed and governing the scene. The figures in his large drawings seem to transcend their social function. They stand upright, austere and stoic. They give the impression of holding an immutable position in society. The language of their outfits situates their stories in earlier epochs. Priest, man of law,

Isabelle de Mévius

magistrate, physician, grandfather, grandmother, knight: they emerge from a past in which the wearing of black garments signalled social predominance.

This *mise en scène* takes its cues from black-and-white dream images of Larocque's family and cultural background. Like attic ghosts, the faces he invents haunt him; he can't shake them. He is also inhabited by characters encountered in his readings and in life. He draws on this crucible of childhood experience for inspiration. Rigorous in approach, Larocque works primarily in charcoal and clay, giving sober expression to the essence of his inner world.

In his large drawings, a play of hands and feet animates the scenes. Multiple gloved hands overlap, punctuating the space and pointing in different directions. Some of these movements seem intended to turn over the image, as though indicating a scene change on a theatre stage. The large drawings also feature human figures with animal heads. Domestic creatures – a horse, a rabbit, a dog – gaze out at us, looking into our eyes to convey their steadfast emotional

presence. Childhood fears surface in the snarling image of the wolf.

We are witnessing a Punch and Judy show – one that lifts the barrier between the worlds of childhood and adult reality. The staging suggests a moment of suspension between two acts, asking the question: what will happen next?

In the background are stacks of boxes, chairs and coffee tables, as well as balloons, flowers and lit candles. Various kinds of headgear are worn, according to status and function. The props include a papal tiara, a bicorn with which children are playing, derby hats and top hats for the men, and elaborate coiffures for the gowned women. The figures give the impression of being assembled in public view, awaiting an important event.

In his paintings, the artist stages the Other, a figure of many faces. The imbricated heads create the impression of a crowd, yet each character is isolated from the rest. The figures rub shoulders, but no glances are exchanged. They remain frozen in place and time.

Larocque is a ceramist who sculpts as he draws. A flat surface of black charcoal is the raw material of his drawings, and an eraser, the implement delineating each form. Like a sculptor removing material, he excavates memories from his past and gives form to images from his dreams.

Paradoxically, he approaches sculpture in a way that is both additive and extractive. He works with clay that is rolled into slabs and laid out flat on a table, cutting the strips he will use to make his piece. The clay is deposited in sedimentary layers, akin to the way successive strata accumulate as a city develops over time. In the manner of an archaeologist, he inventories materials and pieces them together, rebuilding a fragmented organic image.

The sculpted heads query the history of the cultures of the Middle East, India and Europe. A helmeted legionnaire readies himself for the possibility of battle. A nomad crosses the desert, his gaze fixed in the distance, his face furrowed and creased by the sun. Infused with an ancient, transcendent wisdom, the faces are timeless, aged and wrinkled by the many clay strips that call our attention to their stories.

The ornamental aspect of the work a key to understanding it. A head is formed from an architectural construction, a baroque assemblage of clay strips treated in various ways. Coils suggest snakes, entwined in Gorgon-like hair. The gaze is veiled and fixed, disappearing into the material. It is turned inward, toward the soul. The applications of round, flat, pleated, hatched and coiled structures evoke hair, or ears adorned with pendants. The psyche inhabits the hollow chambers that give the piece its structure. Despite its compact face, the head is lightened by the open architecture of the skull, the core around which the piece revolves.

The horse has been humanity's closest companion throughout history. Larocque often builds his horses on a clay support, a scaffolding that is integral to the work. His aim is to make visible the means by which the animal is constructed and represented.

Whether pulling themselves out of mud, emerging at a gallop from the rains of the open road or travelling with a house on their backs, these horses come to us from a bygone past, subjected to the whims of Nature. The artist, employing a rich visual language, makes his work out of the chaos of this elemental mud, composed of remnants, the crushed debris of the creative process.

An invented house is carried by a horse. To Larocque, this dwelling – a mix of pagoda, palanquin and dovecote – symbolizes a person. The house appears empty and forbidding, yet it holds a mystery behind its latticework. Ancestral, it could have been built in India, Greece, or Italy; blind, its closed round shutters hide a secret; abandoned, only pigeons can come roost on it. Fine volutes adorn it, charming the eye.

Affective memory spurs Larocque's original reinterpretations of vernacular architectures. Like the Qin dynasty terracotta warriors and horses, buried for centuries and still standing guard, Larocque's works exist outside of time and epoch.

In this play between past and present, the artist asks two existential questions:

“Given this explicit connection to the past, what world are we in?”

“Who are these people who live around me, hidden behind their enigmatic faces?”

Through his unique art, Larocque, artist and wanderer in search of himself, offers us a portrait of a people in transhumance, in continual migration.



Grande tête
2005-2006



Grande tête
2018

PAGE 24
Grande tête
2005-2006

PAGE 25
Grande tête
2005-2006





Personnage
2005-2006

PAGES 28-29
Figure (détail)
2005-2006





Jean-Pierre
Larocque :
un personnage
sous l'emprise
du temps



Jean-Pierre Larocque en studio à l'Université d'État de Californie à Long Beach, 1989

Qu'est-ce que je fais avec ça ? D'où ça vient ?
C'est quelque chose ou ce n'est rien ? Serait-ce tout ce que je recherche ?
Est-ce même une possibilité ?

Ce sont là des questions élémentaires que se pose tout artiste dans son atelier.

Même si l'activité de l'artiste consiste à créer des objets, les proclamer aboutis et les exposer, il y a toujours plus de questions que de réponses, ce qui fait, bien sûr, que la recherche en création ne s'arrête pas. Des images et des objets naissent du labeur de ses mains, mais cela ne signifie pas qu'il sait ce qu'ils sont et d'où ils viennent. L'artiste sent seulement qu'il se passe quelque chose et que ça vaut la peine de continuer. Les raisons pour faire une chose ne sont normalement qu'à moitié articulées et comprises. Au fil de temps, il peut reconnaître des thèmes en développement, cartographier et orienter sa trajectoire, voir les influences comme sur un arbre généalogique. S'il a un penchant pour l'histoire de l'art, il peut examiner le langage et l'héritage d'autres artistes, mais ce n'est là qu'un jeu, une sorte de travail de détective et d'interprétation. L'œuvre d'art comme telle, bien qu'elle puisse avoir plusieurs points d'entrée, demeurera imprenable jusqu'à un certain point.

**David
Elliott**

l'interprète. Sur le bureau de mon ordinateur se trouve un dossier bleu étiqueté : « JP IMAGES ». Dans ce dossier, il y en a plusieurs autres, en majuscules affirmatives : « TÊTES », « PERSONNAGES DEBOUT », « CHEVAUX », « SALLE DE DESSIN », « GRANDS FUSAINS », « DOODLES », « PEINTURES SUR PAPIER », de même qu'une sorte de fourre-tout énigmatiquement intitulé « 112 ŒUVRES ». À force de regarder ces JPEG, de faire des visites d'atelier, de converser avec Larocque, j'ai compris certaines choses. D'abord et avant tout, c'est un artiste qui possède de rares dons techniques. Dès le départ, il a été extraordinairement bon dans tout ce qu'il a touché, et il est maintenant un virtuose de classe internationale lorsqu'il a une motte d'argile et un bout de fusain entre les mains. C'est en soi une importante déclaration esthétique qu'il ait choisi ces moyens d'expression parmi les plus primitifs, qui remontent tous deux à l'ère des cavernes.

La production de Jean-Pierre Larocque—céramiste accompli de réputation internationale, dessinateur remarquable et maintenant auteur de fiction—, au cours des trente-cinq dernières années, pose un splendide défi au spectateur et à

Une autre chose qui semble claire est qu'il s'est toujours tenu en équilibre entre deux impulsions apparemment contradictoires. D'une part, il est attiré par le tourbillon, cette qualité de fluctuation et de mutabilité qu'on associe à la notion de genèse. En production artistique, cela mène à un jeu ouvert

et à une improvisation avec la matière, ce qui donne souvent des formes organiques, des traits gestuels, une énergie palpable. La sensation d'un processus demeure apparente. D'autre part, Larocque adore les vérités plastiques rigoureuses. Traditionaliste, il réalise des sculptures en argile dotées d'une présence totémique ainsi que des dessins qui rappellent souvent la figuration impassible du réalisme social des années 1930 ou la période classique de Picasso. Ces allers-retours entre l'élasticité et la permanence ne sont pas aussi inusités qu'il n'y paraît. De plusieurs manières, ce mouvement fut l'un des principaux moteurs du modernisme naissant, jouant un rôle central dans l'évolution de Matisse aussi bien que de Picasso et de nombreux autres artistes qui leur ont emboîté le pas. Avec Larocque, cela est peut-être aussi lié aux notions du dionysiaque et de l'apollinien de Friedrich Nietzsche, au cycle persistant du romantisme et du classicisme, à la fois en nous et dans les arts plastiques. Des penseurs plus récents, comme Ronald David Laing et Michel Foucault, y verraient un lien avec la schizophrénie ou une conscience fragmentée, deux cadres mentaux inhérents à notre époque.

TRANS-AVANT-GARDISTE

La trans-avant-garde ne revendique pas le privilège d'une lignée directe. Son stock familial s'étend comme un éventail sur des précédents de descendance et de provenance diverses, englobant non seulement des ancêtres aussi nobles que les avant-gardes du début du XX^e siècle, mais aussi des ancêtres moins illustres, tels que l'artisanat et les arts mineurs. Les artistes de la trans-avant-garde se rendent compte que la croissance culturelle peut aller aussi bien vers le bas que vers le haut; que les racines anthropologiques, bien que indépendantes les unes des autres, tendent toutes à affirmer la biologie de l'art, la nécessité d'une sorte de créativité visant à prolonger sa propre expérience en tant qu'instance de séduction et de mutation.

Achille Bonito Oliva, *The International Trans-Avantgarde* (1982)¹

Pour une raison quelconque, lorsque j'ai vu le travail de Jean-Pierre Larocque, au départ, j'ai instinctivement senti qu'il était un trans-avant-gardiste. Il était étrange qu'un terme si précis en histoire de l'art surgisse dans mon esprit, mais il m'a semblé parfait alors et le demeure aujourd'hui. Aucun artiste n'aime être étiqueté, mais ici, au moins, il s'agit d'un terme qui parle de la portée et de l'aspect fascinants de la pratique de Larocque. Il évoque non seulement la mutabilité de la forme dans son œuvre, mais aussi — et peut-être surtout — la nature mutable de l'histoire et du temps, laquelle occupe une place très centrale dans sa vision.

Qui parle de trans-avant-garde aujourd'hui ou qualifie quelqu'un de trans-avant-gardiste? La merveilleuse expression de Bonito Oliva ainsi que ses essais de la fin des années 1970 et du début des années 1980 n'ont plus la faveur du milieu. Peut-être parce qu'ils ont été considérés comme une stratégie de mise en marché pour les artistes italiens dont il faisait la promotion à l'époque (Sandrio Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Mimmo Paladino). Ou plus probablement parce que le monde de l'art, centré sur New York, n'aurait jamais adopté quelque chose à la sonorité si outrancière, même au moment où les galeries et les revues commençaient à admettre un changement dans l'air et que des artistes importants avaient une pratique considérable dans des pays aussi lointains que l'Italie, l'Allemagne, la Grande-Bretagne, voire le Canada. Pourtant, de tous les mots utilisés pour tenter de définir le changement de paradigme en arts plastiques, que nous qualifions aujourd'hui de post-moderne, il demeure mon préféré. C'est certainement mieux que *néo-expressionnisme* et autres *néo-* et *post-* en usage. En partie, c'est en raison de l'inspiration que suscite chez moi le préfixe *trans-*. *Néo-*, bien sûr, signifie tout simplement nouveau (néolithique, néoclassique, néogéo); *post-* signifie après (postimpressionnisme, postévolutionnaire, postcolonial). *Trans-*, quant à lui, signifie à travers: transatlantique, transformation, transsexuel, transcendant. Il comporte un déploiement, un aller-retour entre les objets, le passage d'un état à un autre. Il peut même traverser une chose, comme dans transsection. Encore mieux, il suggère un effondrement des hiérarchies, entre l'art et l'artisanat par exemple, une acceptation de tous les langages divers de la culture visuelle sans trop de censure et de préjugés. Rejetant «l'hystérie pour la nouveauté» du modernisme, la trans-avant-garde a proposé un régime de plein air à toute l'histoire de la culture visuelle. Il n'y a plus de vieux ni

de nouveau, plus d'avant ni d'après. Elle remet ainsi en cause les notions de progressiste et de conservateur dans le contexte artistique. Tout cela correspond parfaitement à la mentalité créatrice de Larocque et à sa production.



Mimmo Paladino
Untitled (Fontana)
1987

1. Achille Bonito Oliva, *The International Trans-Avantgarde*, Milan, Giancarlo Politi Editore, 1982, p. 8-10. [Notre traduction.]

Je ne me souviens pas avec certitude des premières œuvres de Larocque que j'ai vues ni du moment où je les ai vues. Je suis probablement tombé sur des photos des œuvres en argile, peut-être des personnages debout ou des chevaux. J'ai été immédiatement frappé par la maîtrise technique qui en ressortait et par leur bagage culturel étrange. Elles me rappelaient les guerriers chinois et les statues équestres de Xi'an en terre cuite qui étaient alors en tournée internationale, et s'illustraient donc dans l'actualité, tout en étant bien évidemment différentes. Elles se situaient entre différents mondes, entre l'est et l'ouest certainement, mais aussi entre le monde ancien et ce qui me semblait un monde futuriste, un peu à la manière des personnages des films *Mad Max*. Les figures, à la fois humaines et animales, étaient nomades, chercheuses, vagabondes. Elles semblaient se déplacer d'un endroit à l'autre avec leurs biens sur la tête ou leur abri sur le dos. L'artiste comme nomade — l'art comme étant essentiellement nomade — est l'un des aspects centraux de la trans-avant-garde, et Bonito Oliva se faisait le défenseur d'un art qui « devient la carte nomade des mouvements progressistes pratiqués à l'extérieur de toute direction préconstituée par des artistes, les aveugles, remuant leur queue autour d'un art que rien n'arrête, pas même l'histoire² ».



Armée de terre cuite de Qin Shi Huang

Par la suite, quand j'ai découvert la longue pratique en dessin et en peinture de Larocque, l'impression que j'avais de son parcours comme artiste s'est élargie, et j'ai réalisé que ses racines étaient vraiment dans la trans-avant-garde, du moins dans le retour à la figuration en arts plastiques à la fin des années 1970 et au début des années 1980. En préparation du présent essai, je me suis assis dans l'atelier de Larocque l'été dernier, alors qu'il me montrait ses portfolios d'œuvres sur papier de 1972 à 1988. J'y ai découvert que son équilibre entre un langage abstrait et une imagerie identifiable, cette iconographie de formes en mutation, d'animaux, de figures schématiques dans des espaces théâtraux, était déjà en train de s'articuler et qu'un répertoire personnel reconnaissable s'y développait.

Puisqu'il s'est établi dans les années 1990 comme l'un des artistes nord-américains les plus illustres travaillant avec l'argile, on a eu tendance à voir Larocque comme un céramiste qui dessine plutôt que l'inverse. En fait, il avait déjà atteint la trentaine quand il a commencé à utiliser l'argile, alors que c'est depuis l'adolescence qu'il dessine et peint tous les jours. Les céramiques de Larocque ont fait l'objet de nombreuses expositions et commentaires écrits. Elles font partie d'importantes collections publiques et, donc, du dialogue sur l'histoire de la céramique contemporaine. Jusqu'à récemment, ses œuvres sur papier sont demeurées dans l'espace privé. Parce que l'artiste a insisté, elles ont été incluses dans son exposition de 2006 au Musée Gardiner de Toronto et en ont finalement fait partie intégrante. Il est très conscient de leur importance comme point de départ de toute sa pratique. Un aspect merveilleux de l'exposition actuelle est qu'elle nous permet de voir, pour la première fois, certains de ses premiers dessins

et gouaches, et ainsi de réaliser à quel point les idées déjà présentes dans ces œuvres sur papier ont été explorées et raffinées par la suite pendant les quelque trente années suivantes.

FAUX DÉPARTS, USINE DE BOÎTES ET CARRIÈRE EN CÉRAMIQUE

Certains artistes reçoivent une formation relativement prévisible, qui va de l'école des beaux-arts au baccalauréat, puis à la maîtrise, souvent sur une technique de prédilection déjà choisie (sculpture, peinture, gravure). D'autres empruntent un chemin plus indirect, plein de changements, d'interruptions et d'ajustements. Même s'il y a plusieurs constantes dans son œuvre, les compétences et la pratique professionnelle de Larocque se sont formées de manière disparate sur une assez longue période. Quand on parle avec Larocque de ses débuts comme artiste, il admet, avant toute chose, les importantes premières leçons reçues de ses parents. Sa mère, Yvonne (née Tellier), et son père, Paul-Émile, étaient tous deux issus du quartier ouvrier canadien-français de Saint-Henri à Montréal. Leur vie d'ouvriers manuels sans diplôme d'études secondaires est devenue une leçon sur la manière de surmonter la misère, sur l'importance d'une éthique de travail personnelle ainsi que sur l'importance et la beauté de réaliser des choses de ses propres mains. La mère de Larocque était à la fois ménagère et ouvrière en usine. Quand il entame un projet avec de l'argile, l'artiste dit qu'il pense à sa mère en

train de rouler la pâte, de la plier, de l'étendre et de l'entailler pour faire des tartes pour toute la famille. Occupant souvent deux emplois en même temps, après avoir été pompier et avoir travaillé dans une imprimerie, le père de Larocque a ouvert une usine de boîtes au 699 de la rue Saint-Philippe à Saint-Henri. Le grand bâtiment industriel à deux étages est situé à l'intersection de la rue Charlebois, jouxtant la voie ferrée, ce qui permet un transport aisé des matériaux bruts et des produits finis. La compagnie se spécialise dans les grosses caisses en bois, faites sur mesure, conçues pour le transport de la machinerie lourde. Même si l'environnement de travail est francophone, la compagnie porte le nom de Dominion Box Makers, en accord avec l'emprise anglophone du milieu des affaires au Québec de l'époque. Dans les années 1950, la ville de Montréal accueille d'autres compagnies avec des noms semblables : Dominion Glass, Dominion Steel, Dominion Cartridges et Dominion Textile — la mère de Larocque et ses cinq soeurs travailleront à cette dernière pendant des années. Toutes ces compagnies portent ce nom par égard pour la Confédération canadienne, le plus grand des pays



Yvonne Tellier et Paul-Émile Larocque, vers 1936

2. Achille Bonito Oliva, «The Italian Trans-Avantgarde: Post-Structuralism into the Field of Art», *Flash Art*, 1979, n° 92-93. [Notre traduction.]

du Commonwealth britannique, qui apparaissaient tous en rose sur les cartes géographiques de nos salles de cours. La Révolution tranquille est encore à venir dans la province de Québec.

Plus qu'une simple source de tendres souvenirs, l'atelier Dominion a laissé des traces fondamentales sur Larocque et sur sa pratique artistique. Il se rappelle l'odeur du bois, les scies et les menuisiers, l'espace industriel, la taille de l'entreprise et le défi posé par les projets à réaliser. Les caisses énormes construites par son père devaient accueillir les formes lourdaudes de divers moteurs, turbines et autres gros objets mécaniques. Cela comportait la construction des sous-structures internes complexes qui devaient ceindre et soutenir la cargaison lourde et dispendieuse. Les supports en bois avaient souvent des formes irrégulières — volutes, arabesques, angles bizarres — et étaient parfois percés de grands trous. Le sol de l'atelier et les bacs de récupération étaient jonchés de fragments de bois inégaux avec lesquels jouait le jeune Jean-Pierre pendant que son père travaillait.



Cadres de sérigraphie pour imprimer les caisses de bois de la manufacture de Paul-Émile Larocque



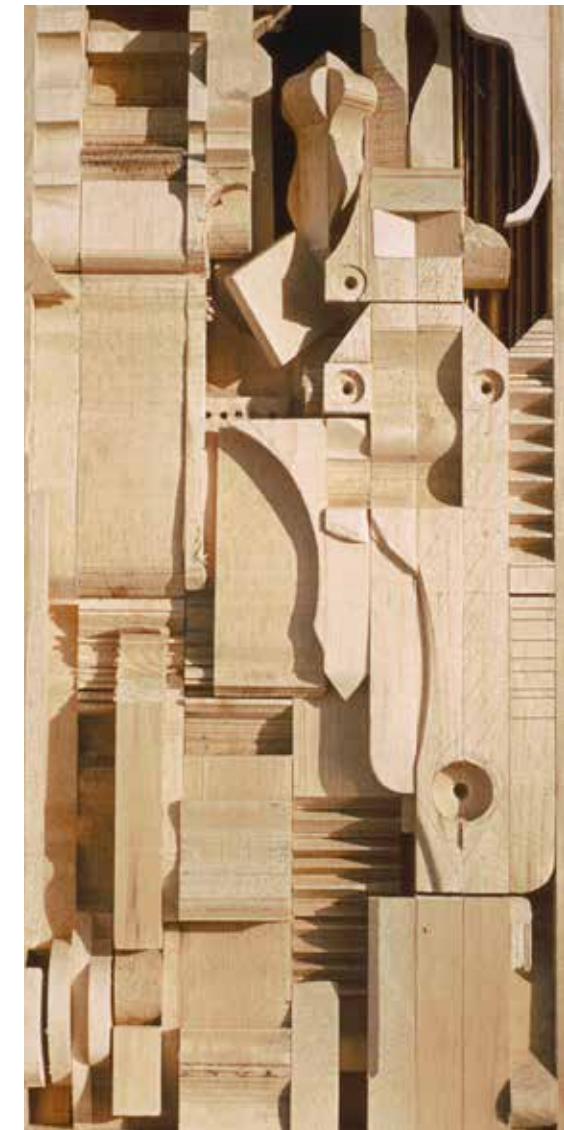
Grande tête (dos de la pièce)
2018

Il n'est pas étonnant que Larocque, une fois adulte, introduise des éléments de semblable apparence dans ses dessins et ses sculptures. Au départ, ils ressurgissent sous forme d'images d'échafaudage ou de treillis dans son œuvre dessinée, mais ils jouent évidemment un rôle plus grand et utilitaire dans son œuvre tridimensionnelle en tant qu'éléments de soutien ou cales pour ses grandes céramiques. Utilisant jusqu'à 90 kilos d'argile pour une seule œuvre, Larocque a développé des armatures complexes et ludiques. Un sculpteur dont les maquettes en argile seront modelées, puis dans lesquelles on coulera du plâtre ou du bronze, a le loisir d'utiliser des armatures en bois de charpente et en fil métallique tordu. À l'inverse, toutes les structures de soutien de l'artiste céramiste doivent être construites en argile pour qu'elles puissent être cuites ensemble dans le four. Les supports doivent donc être cachés ou intégrés à l'œuvre. Larocque a élaboré des façons ingénieuses de jouer à cache-cache avec ses sculptures et leurs mécanismes de soutien. Employant de l'argile à demi durcie, compactée et extrudée, il crée de longues tiges dont le grain peut ressembler à du bois, de la corde, des lambeaux ou des barres d'armature. Il réalise



Pablo Picasso
Bull
1958

également des triangles, des demi-cercles et des ovales qui semblent parfois porter, à leur surface, les marques d'une scie à bande ou circulaire. En poussant l'argile dans les couvercles de pots de peinture en métal ou en la déchiquetant et la pliant pour qu'elle ressemble à des bandes de feutre, il produit une architecture de débris d'atelier en trompe-l'œil, laquelle joue également le rôle d'étagère structurel. La visibilité et l'humour des armatures de Larocque rappellent Picasso et Bruce Nauman, qui, tous deux, ont utilisé sans vergogne dans leurs sculptures des supports puisés dans des brocantes, ce qui donne au spectateur une impression du processus et de la procédure en atelier. Même si ce type d'improvisation découle en partie des pratiques modernes et contemporaines en atelier, on ne peut s'empêcher de penser que celle de Larocque a à voir avec l'atelier de Saint-Henri. Lors d'une visite récente à l'atelier de céramique de Larocque, j'ai observé avec inquiétude l'opération consistant à soulever puis à déposer, à l'aide de cordes et de treuils, l'une de ses grandes sculptures de chevaux dans un four très étroit, et j'ai pensé que cela devait s'apparenter aux grandes pièces de machinerie soigneusement hissées puis nichées dans les caisses de Dominion Box Makers, il y a fort longtemps.



Œuvre réalisée par Jean-Pierre Larocque à l'École des beaux-arts, Montréal, 1977

Même si Larocque fréquentera l'atelier de Saint-Henri et y travaillera pendant de nombreuses années, au moment où il atteint l'âge scolaire, la compagnie est suffisamment prospère pour que la famille quitte le vieux quartier, d'abord pour Saint-Bruno puis pour Saint-Laurent et, enfin, pour la ville plus huppée de Saint-Lambert dans la Rive-Sud, où Jean-Pierre sera élevé en bonne partie. À ce moment, sa sœur Lise (de douze ans son aînée) s'est mariée et a quitté le nid familial. Les premières années scolaires de Larocque ont quelque chose de résolument traditionnel; d'abord en pension chez les religieuses catholiques du petit collège Anastase-Forget pour l'école primaire, il poursuivra ses études au cours classique du collège Mont-Saint-Louis. Après cette formation conventionnelle, son éducation se fait plus lacunaire. Selon sa propre description, sa formation en arts plastiques a été sporadique et idiosyncrasique. Pourtant, à la fin, sa nature imprévisible a répondu au hasard. Incapable de s'inscrire en beaux-arts au cégep du Vieux-Montréal, Larocque y fait une année dans le programme Esthétique de la présentation, en 1972, développant des compétences en dessin technique, en perspective et en design qui lui serviront comme artiste professionnel. C'est là qu'il rencontrera Marie-Laure Tribout-Falaise. Les broderies et les pastels délicats de cette artiste d'origine française, qui s'y connaît en littérature et en beaux-arts, exerceront une influence sur Larocque. Bien qu'ils vivront souvent dans différentes parties du monde, ils auront une relation de quarante ans qui ne prendra fin qu'avec le décès de Tribout-Falaise en 2014.

Larocque ne sera pas longtemps étudiant de cégep et, au printemps 1973, il entreprend un voyage de plusieurs mois qui l'entraîne à Londres, Amsterdam, Paris, Florence et Rome, puis en Grèce et dans les îles, où il passera du temps à Corfou

et en Crète, visitant le palais de Cnossos. Dans ses carnets de voyage, des dessins à la mine de plomb et à l'encre montrent des figures costumées et des études symboliques plutôt décoratives de la nature, typiques de l'adolescence. L'aventure européenne de Larocque est suivie de trois années consacrées à des boulots divers à Montréal comme peintre en bâtiment, menuisier et ouvrier dans l'atelier familial. Il ne retournera aux études qu'en 1976, et étudiera alors une année en beaux-arts à l'Université du Québec à Montréal (UQAM). Se concentrant sur la gravure, en particulier celle en creux, il réalise également une série de sculptures en bois avec des restes de Dominion Box Makers. Il s'essaie à l'argile pour la première fois, réalisant quelques grands récipients en céramique. Ses premières études universitaires sont interrompues par le diagnostic de cancer de son père, ce qui exige de Larocque qu'il prenne la relève à la barre de l'entreprise familiale pendant environ quatre ans. Il continue à dessiner et à peindre à la maison, tout en s'occupant de l'usine. Disposant de l'expérience nécessaire pour gérer l'atelier, il se débat avec son rôle d'hommes d'affaires et avec les défis posés par un paysage économique en mutation. Le fait qu'il est arraché à son développement naissant en tant qu'artiste ne fait qu'exacerber la situation. Après la mort de son père en 1982, l'entreprise familiale est vendue, et Larocque vit une période de voyage, d'autoréflexion et de dépression mentale, ce qui le mènera finalement à la psychanalyse.

En 1984, il se sent prêt à reprendre les études. Au faite de ce qu'on appelle alors le *New Image Painting*, ou nouvelle figuration, il s'inscrit dans le programme de baccalauréat en beaux-arts de l'Université Concordia, attiré par certains membres de la faculté qui contestent la domination de l'abstraction au Québec. Encore une fois, rien ne va comme prévu. Le pourquoi n'en est pas clair, mais

en raison de ses crédits universitaires antérieurs et du fait qu'il est un étudiant mature, il n'a pas à suivre de cours dans le programme Dessin et peinture et se voit plutôt offrir des cours en céramique. C'est là qu'il fera la rencontre de David Dorrance, qui, reconnaissant les talents de Larocque, lui montrera les possibilités de la réalisation de ses ambitions artistiques avec de l'argile. N'étant pas du genre à reculer devant un défi ou un dur labeur, en dix-huit mois, Larocque émerge comme l'étudiant vedette du programme et, avec l'encouragement de Dorrance et de l'artiste invité Rudy Autio, il fera une demande d'inscription au programme de maîtrise du New York State College of Ceramics à l'Université d'Alfred dans l'État de New York. Là encore, à Alfred, il s'avère l'un des étudiants les plus sérieux et travailleurs. Moins investi dans l'histoire de l'artisanat que ses collègues étudiants, il continue à se demander si la céramique comme moyen d'expression peut répondre à son intérêt plus vaste pour la figuration contemporaine. Des vues d'installation de ses expositions de maîtrise montrent une combinaison d'œuvres en peinture, en dessin et en sculpture, ainsi que l'émergence de la figure humaine et de l'imagerie animale, dont le cheval, qu'il développera et peaufinera par la suite. À la faculté, Tony Hepburn, un sculpteur britannique qui réalise sans gêne de la sculpture figurative en céramique, devient son plus important mentor. Durant ses années à Concordia et à Alfred, Larocque est également influencé par les artistes émergents en néo-expressionnisme et en trans-avant-garde d'Allemagne et d'Italie, qui lui donnent la liberté de faire un travail figuratif.

Après avoir obtenu un diplôme de l'Université d'Alfred, Larocque entreprend ce qui est devenu un rite de passage typique pour tout artiste-éducateur professionnel en beaux-arts. Résidences, bourses de recherche, ateliers, invitations à titre d'artiste et enseignement procurent à la fois un revenu, des occasions de voyage et un perfectionnement continu. Au cours des trente dernières années, Larocque a donné des conférences et mené des ateliers partout aux États-Unis et au Canada, en Europe et en Asie. Il a enseigné la céramique à l'Université de Géorgie, au Collège d'art et design Emily Carr, aux universités d'Alfred et du Michigan, à l'Université d'État de Californie, à Long Beach, et plus récemment à l'Université Concordia, son *alma mater*. Durant les années 1990, ses sculptures en céramique attirent l'attention de manière marquée et croissante. Jusqu'à sa fermeture en 2008, il sera représenté par la Galerie Garth Clark à New York, la galerie commerciale spécialisée en céramique la plus respectée au monde. Larocque s'est créé une voix distinctive en tant qu'artiste, grâce à un répertoire sophistiqué et à un langage bien à lui. Estimant que les idées émergent du travail plutôt que l'inverse, il résiste à parler de sa pratique autrement qu'en termes subjectifs. Ne souhaitant pas imposer un sens à une œuvre ou à une série, il refuse même de donner des titres aux œuvres, sauf de manière extrêmement élémentaire. Ainsi, la majeure partie de sa production en céramique se résume à des sous-divisions comme *Grandes têtes*, *Personnages debout*, *Cabanés*, *Chevaux* et *Chevaux avec bagages*.



Bill Woodrow
Switch
1986



Barry Flanagan
Leaping Hear
1980

LE STATUT DE L'ARGILE ET LE MARÉCAGE DU TEMPS

Les céramistes devraient-ils s'intéresser à ce qu'on les diminue en les appelant des potiers ou qu'on les célèbre en tant que sculpteurs? Devraient-ils se — devrions-nous nous — préoccuper de la nomenclature? Les opinions changent; les réalisations restent. Les réalisations créent également une différence entre l'utilitaire, les récipients et la sculpture d'art. De nouveau, c'est l'expérience des résultats, et non la discussion ou le débat, qui compte quand il est question de l'art pour l'art.

Clement Greenberg, *The Status of Clay*, premier International Ceramics Symposium (1979)³

Quiconque a déjà tâté de l'argile mouillée ou senti son chatouillement et son suintement entre les doigts sur un tour de potier sait quelle grande séductrice elle peut être. On se trouve en contact avec une matière primordiale, un retour aux cavernes, au marécage; on se sent comme un enfant glissant le long d'une colline boueuse. Pour diverses raisons, quand je me suis installé à Montréal en 1977, plusieurs de mes premiers amis étaient des céramistes, ce qui m'a permis d'absorber la matérialité et la mystique du moyen d'expression et de découvrir sa situation dans le monde de l'art. L'émergence de la céramique en Amérique du Nord dans les années 1970 comporte plusieurs aspects. L'éthique du retour à la terre de la contre-culture a mené à un intérêt pour la vie communautaire et

à une renaissance de la production préindustrielle. Des pionniers céramistes comme Bernard Leach et Michael Cardew ont été canonisés, et de petits artisans ont poussé comme des champignons dans les communautés rurales ou se sont logés dans de petits édifices industriels urbains. Des fours abordables ont permis leur utilisation dans des sous-sols domestiques et des ateliers de garage. Bien qu'il soit facile de diminuer cet aspect de la pratique avec des mots comme « granola », il demeure une partie importante de la technique, se posant comme un défi à un monde de plus en plus plastique et jetable, nous rappelant également qu'un fort sentiment de moralité et d'esprit communautaire est associé au travail avec l'argile.

Bien qu'elle soit estimée en Extrême-Orient autant qu'au Moyen-Orient, mis à part le regard jeté sur les vases grecs dans les cours d'introduction à l'histoire de l'art, la céramique est grandement ignorée dans le portrait d'ensemble de l'esthétique occidentale. Dans les années 1970 et 1980, de grands efforts ont été faits pour positionner la céramique plus globalement dans le discours sur l'histoire de l'art, alors que Clement Greenberg livrait le discours d'inauguration au premier International Ceramics Symposium à l'Université de Syracuse en 1979. Même si la plupart des grandes universités ont un programme de céramique ou, du moins, des installations de base pour travailler l'argile, sa position comme forme d'art plutôt qu'artisanat demeure précaire. Alors que j'étais à la direction d'un département des beaux-arts, il n'y a pas très longtemps, je me rappelle le snobisme de certains professeurs de sculpture envers le programme de céramique. Fait intéressant, il y a un côté positif au fait que la technique continue à être diminuée, ghettoïsée et banalisée comme étant un travail de femmes ou égal à la fabrication de bibelots. La céramique est aujourd'hui utilisée par des artistes



Robert Arneson
Guardians of the Secret II
1989-90

comme véhicule permettant d'aborder des enjeux liés aux classes, aux genres et, vous l'aurez deviné, à l'élitisme. Des postmodernistes comme Leopold Foulm, Grayson Perry et Shary Boyle ont recours aux objets victoriens tels les tasses à thé au rebord doré de leurs grands-mères, des urnes grecques à l'aspect désuet et des figurines Royal Doulton pour explorer l'homosexualité, la politique mondiale et les profondeurs gothiques de la psyché féminine. En fait, l'idée de renverser l'esthétique conventionnelle est l'un des principaux sujets de la céramique dans son combat acharné pour la reconnaissance. Considérant le critère exigeant de Greenberg pour la qualité en art, qu'il a immortalisé dans son célèbre essai *Avant-garde and Kitsch* et dont il a fait le pilier dans sa conférence à Syracuse, il est ironique que, pendant plusieurs années, les praticiens les plus visibles de la céramique dans les beaux-arts en Amérique du Nord aient été des céramistes du mouvement funk comme Robert Arneson et David Gilhooly, qui ont fait un pied de nez à l'idée même d'une portée intellectuelle et d'un classique intemporel.

Même si le jeune Jean-Pierre Larocque s'intéressait à la céramique en tant que sculpture, plutôt que pour fabriquer un bol ou une théière, et qu'il était

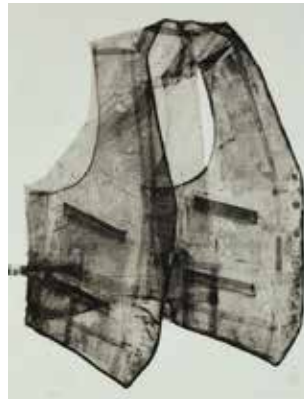
également attiré par la figuration ouverte plutôt que par l'abstraction organique plus généralisée d'artistes comme Peter Voulkos, il détestait l'aspect sordide, proche de la bande dessinée, de la figuration funk. C'était trop railleur, trop mince, trop kitsch pour sa sensibilité. Bien qu'il y ait des traits d'humour dans la pratique de Larocque, ils demeurent des éléments plutôt que la matière de l'œuvre. Il est essentiellement un homme sérieux, hermétique et peut-être aussi une sorte d'europhile, encore amoureux de la tradition humaniste occidentale. Il préfère observer un Puvis de Chavannes au Musée d'Orsay ou lire Marcel Proust plutôt que de regarder *Les Simpson* à la télévision. En fait, l'un des aspects les plus importants du travail de Larocque comme artiste est à quel point il est nourri et hanté par les fantômes de cet illustre passé.

Il y a de l'austérité et de la tragédie dans les premières sculptures en céramique documentées de Larocque à l'époque de Concordia (1984-1986). On y voit l'artiste se servant de ses compétences de dessinateur et de graveur pour estamper et embosser des surfaces d'argile de ses belles et mystérieuses textures. Étendant des biscuits et des feuilles d'argile minces comme du papier, il dessine et imprime sur ces surfaces, les perfore, avant de les



Œuvre réalisée par Jean-Pierre Larocque à l'Université Concordia, 1986

3. Clement Greenberg, « The Status of Clay », conférence donnée au premier International Ceramics Symposium (1979), *Ceramic Millenium: Critical Writings on Ceramics History, Theory, and Art*, sous la direction de Garth Clark, Halifax, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 2006, p. 5. [Notre traduction.]



Betty Goodwin
Vest No. 2
1970

découper et de les plier pour en faire des sculptures. Visant une certaine matérialité, les œuvres font environ un mètre de hauteur, taille qui continue à être l'échelle préférée de l'artiste. Une œuvre sans titre de cette période a les proportions d'un vase ou récipient géant, mais il s'affaisse et bouge comme un sac de paquetage ou un tas de linge à laver. Sa surface est couverte de marques semblables à des tatouages et son sujet submergé, comme un fossile préhistorique. Dans le coin supérieur d'un côté, une tête portant un chapeau étrange y est suggérée, qui donne une idée des figures qui apparaîtront plus explicitement dans les œuvres à venir. Un triptyque de cette époque montre déjà la grande facilité de Larocque à imiter les surfaces en bois et en tissu. Le triptyque semble avoir été cuit dans certaines sections qui ont été combinées dans l'ensemble final. Son apparence est majestueuse quoiqu'envoûtante, suggérant l'architecture d'église ou un reliquaire religieux. À cet égard, le triptyque ressemble aux reliefs en bois blanc de Louise Nevelson. Ces premières œuvres témoignent déjà de la préférence de Larocque pour une très légère touche de glacis, laissant les œuvres achevées avec une patine de crèmes, de sépias et de fusains pâles, comme une rôtie légèrement brûlée ou une guimauve grillée. L'amour que porte l'artiste aux reliefs et aux textures en trompe-l'œil est clairement établi. Il

s'en dégage une forte impression de force poussant de l'intérieur vers la surface, comme une chose réalisée avec une machine à thermoformage sous vide ou suggérant certains aspects de l'imagerie par rayons X. Il rappelle les gilets *Eau-forte et vernis mou* réalisés par Betty Goodwin, lesquels étaient très connus dans le milieu de l'art montréalais à l'époque et que Larocque aurait connus pendant ses études en gravure.

Durant ses études à l'Université d'Alfred (1986-1988), la figuration commence à apparaître plus ouvertement dans les céramiques de Larocque. Bien que certaines pièces élégantes et compactes semblent être les précurseurs de ses récents *Pigeonniers* et des formes architecturales sur le dos de ses chevaux, il fait habituellement des essais avec des constructions plus imprévisibles et osées. Il fabrique des supports semblables à des échasses pouvant atteindre jusqu'à 1 m 80, sur lesquels il élabore des récits fantastiques avec une étrange liste de personnages. Sur l'un d'entre eux, une figure multidimensionnelle qui porte la face d'un ours sur le torse fait la sentinelle munie d'un bâton, dans un paysage composé de châteaux d'eau et d'un long nichoir. Une sculpture à la thématique égyptienne montre un rongeur arborant des oreilles de Mickey Mouse en train de piloter un bûcher funéraire flottant. Une figure stylisée à la Lynn Chadwick, au nombril énorme, promène son chien. Ailleurs, un oiseau gigantesque se sort la tête d'un atelier à la construction complexe, comprenant une chaudière renversée, un chevalet et une forme dangereusement cloutée.



Sans titre
1988

À Alfred, Larocque se trouve plus près de la ville de New York, de ses musées et galeries, et il prend conscience du retour généralisé à la figuration en peinture et de l'impact des néo-expressionnistes allemands comme Anselm Kiefer, Georg Baselitz et Markus Lupertz, des trans-avant-gardistes italiens comme Cucchi, Chia, Clemente et Paladino, ainsi que du pionnier Malcolm Morley. Tous ces artistes explorent des langages visuels apparemment délaissés par le modernisme, en particulier la peinture du Trecento italien, le symbolisme du XIX^e siècle, la peinture métaphysique et l'expressionnisme du XX^e siècle, revisitant les mythes et les symboles du passé, sur lesquels ils ajoutent des points de vue personnels. La question de l'unité et de la pureté en art est examinée de près. La stylisation et l'hybridité deviennent la règle. Plusieurs artistes ont recours aux formes animales et aux combinaisons humain-animal : chiens, poissons, tigres, oiseaux, chèvres, coqs, lions et chevaux, plein de chevaux. On se souviendra que Susan Rothenberg, peintre américaine de la nouvelle figuration, a utilisé la silhouette du cheval comme exercice pictural de 1974 à 1979.



Max Beckmann
Begin the Beguine
1946

Le cheval joue le rôle de Pégase dans l'œuvre de Kiefer, de même que de monture de cowboy et de cheval de Troie dans de nombreux tableaux de Morley. Larocque reconnaît également que Max Beckmann occupait son esprit durant cette période, surtout ses images d'oiseaux dans des tableaux comme *Bird's Hell* (1938) et *Begin the Beguine* (1946), où leurs becs et leurs ailes deviennent des armes menaçantes, même des métaphores spirituelles et sexuelles. Marino Marini, avec ses dessins et ses sculptures de chevaux, exerce également une influence sur lui à l'époque. Pour Larocque, un autre trait stimulant de l'explosion trans-avant-gardiste et néo-expressionniste est que ses principaux protagonistes travaillent à la fois en peinture et en sculpture. L'impact de l'échelle et de l'iconographie de l'œuvre en bronze de Paladino intitulée *Giardino chiuso* (1982) est certainement perceptible dans les céramiques réalisées par Larocque à Alfred. Les *Têtes*, les *Chevaux*, les *Personnages debout* et les *Cabanes* qui sont dans la présente exposition ont tous leur origine dans cette vague frénétique de recherche et de production de la fin des années 1980. Ces divers corpus d'œuvres seront raffinés et poursuivis jusque dans les années 1990, et ils demeurent les principaux motifs de l'artiste à ce jour. Il existe aujourd'hui des douzaines, voire une centaine de variations sur chacun d'entre eux.



Susan Rothenberg
Diagonal
1975

Les premières sculptures de *Chevaux* de Larocque font leur apparition à Alfred, et elles sont très visibles dans son exposition de fin d'études, avec ou sans cavalier. Moins surchargées et excentriques que ses autres sculptures avec une imagerie animale, elles commencent librement avec un cheval et un cavalier en argile simplement suggérés. Dans certaines des premières œuvres, les socles décoratifs semblent aussi importants que la statue de cheval en soi. Durant les années 1990, Larocque développera et raffinerà ses *Chevaux*. Certaines itérations initiales sont symétriques, alors que les têtes et les queues semblent presque interchangeables. Ici, l'artiste commence en plaçant des structures sur le dos du cheval et en développant des façons d'intégrer des supports inférieurs sous forme de vignettes évocatrices faites à partir de la matière qui est tombée. Ailleurs, il situe les chevaux dans des cadres anciens où les colonnes classiques servent à fois de scène théâtrale et d'armature. Dans quelques très belles sculptures, les chevaux sont sur des échafaudages comme s'ils étaient en train d'être construits.

Dans l'une, le cheval est sans tête, mais il soutient à la fois une cabane et une figure humaine nageant sur le toit en pente. Cet alliage d'émerveillement et de tragédie n'est pas inusité chez Larocque.



Sans titre
1988

L'évolution la plus évidente dans les sculptures de *Chevaux* est leur élan vers la vraisemblance. L'artiste commence à utiliser des reproductions encyclopédiques de chevaux, fondamentalement les profils génériques qui désignent les races et les origines. De plus en plus précises en matière de proportions et finement exécutées, elles surprennent par leur réalisme. En ce sens, elles sont plus proches maintenant d'une sculpture comme *Spy* (1981) de Robert Graham. Pourtant, en évitant le bronze poli ou même les vernis brillants, Larocque préserve la chaleur de la surface en argile, qui parfois imite la peau du cheval et les qualités d'une créature vivante. Le jeu sensible entre l'argile blanche et noire dans de petites sculptures équestres récentes simule le moulage et, si vous avez la chance de toucher l'un des chevaux à sa sortie du four, la sensation de chaleur corporelle de cette créature miniature parfaitement réalisée est étrange.

Les *Chevaux* de Larocque ont une caractéristique unique et singulière: plusieurs d'entre eux portent une cabane sur le dos. Est-ce vraiment le cas? S'agit-il de cabanes ou de reliquaires? Nettement plus que des selles sophistiquées, ces bagages voient leur connotation demeurer ouverte. Larocque dit qu'ils sont apparus de manière plutôt innocente. Travaillant dans l'espace exigu du studio de céramique en compagnie d'autres artistes, il a été obligé de mettre son seau à argile sur le dos d'un des chevaux et a aimé ce que ça donnait. Pour l'artiste, cet ajout suggère bien des choses.

«Je pensais vaguement au palanquin, cette chaise installée sur le dos d'un éléphant, aux autobus et aux camions peints de Turquie. Puis, j'ai découvert, lors de voyages dans la campagne française et italienne, ces structures archaïques qu'on appelle pigeonniers⁴.»

Cheval et cabane (détail)
2018



4. Jean-Pierre Larocque, échange par courriel avec l'auteur, décembre 2018.

À ces références, il me semble qu'on pourrait en ajouter plusieurs autres : pagodes, temples bouddhistes, remises à treillis. Il y a certainement aussi quelque chose des caisses de transport de Dominion Box Makers dans leur jeu insensé avec le contreplaqué coupé à la scie sauteuse, les goujons, le bran de scie, les guenilles jetées, les ressorts. Dans l'introduction, j'ai mentionné Laing et Foucault par rapport à des notions de schizophrénie et de conscience fragmentée. Ce sont peut-être ces cabanes qui, surtout, suggèrent ces idées. De plusieurs manières, il y a quelque chose de fou dans le multiculturalisme délirant des cabanes et aussi dans ces imitations soigneusement construites de bois, de tuiles et d'éléments architecturaux appliquées à des structures improbables, impossibles, irréconciliables. Leur disposition obsessionnelle et insensée possède la qualité d'une chose faite « pour le plaisir », d'une œuvre unique en son genre comme le *Palais idéal* (1879-1912) de Ferdinand Cheval ou *The Throne of the Third Heaven of the Nations' Millennium General Assembly* (1950-1964) de James Hampton.

On pourrait dire que c'est durant ces années critiques que Larocque amorce également ses *Grandes têtes*. Du moins, des aspects de têtes humaines font partie des récits ambitieux entrepris

à Alfred, et certaines têtes sont suggérées dans des œuvres de format buste librement réalisées à ses débuts. Ce n'est toutefois qu'au milieu des années 1990 que ses grandes têtes isolées commenceront à poindre. Leur évolution est intéressante, pas exactement darwinienne, bien qu'il y ait quelque chose de la caverne ou du Néandertal en matière de proportions dans certaines de ses premières œuvres, surtout dans une série de 1996. Plus rudes que les *Chevaux* et les *Cabanes*, elles ont l'aspect désordonné d'un Peter Voulkos, celui d'une relique déterrée dans l'œuvre de Stephen De Staebler, ainsi que le pathos, la grande inventivité et l'énergie volcanique d'un Picasso — tous des artistes admirés par Larocque. Brisées et blessées, ces œuvres donnent à voir une tragédie existentielle crue. Plusieurs ont un crâne dont les yeux ont été évidés.

Les têtes plus récentes, de 2005 et 2006, montrées au Musée Gardiner et celles de 2018 présentées ici sont moins brutales et évoquent moins la mort, mais elles n'en sont pas moins troublantes. Informes et légèrement surdimensionnées par rapport à leurs supports, elles sont précaires et semblent mélancoliques. La nécessité étant la mère de l'invention, pour les grandes têtes, qui requièrent un support solide, Larocque a donné forme à l'argile



Le Palais idéal du facteur Cheval, réalisé entre 1879 et 1912



Pigeonnier de France



Stephen De Staebler
Standing Figure with Ribs /
Standing Woman with Missing Hip
1978



Tête
1997

sur des cônes orange de construction afin d'offrir à ses formidables géants un ancrage dynamique et solide. Bien que les têtes soient embellies par des structures complexes et des fioritures délirantes au sommet, sur les côtés et à l'arrière, la ressemblance humaine est évidente et marquée. Le visage est celui d'un homme ordinaire, et non celui d'un guerrier ou d'une *superstar*. Ses lèvres sont serrées, son nez est gros — il ressemble davantage à Gene Hackman qu'à Johnny Depp. Les grandes têtes ont une teinte ocre dorée, mais elles sont assez proches de la couleur d'un pansement adhésif pour suggérer la peau au teint terreux d'un Blanc. Détectant une certaine ressemblance à l'artiste, je lui ai demandé, peut-être avec un manque de tact, s'il s'agissait d'autopourtraits. Quand Larocque m'a confirmé que, de plusieurs façons, c'était le cas, j'ai été ravi et perplexe à la fois. Parmi les symboles et les archétypes, il est rafraîchissant de rencontrer un vieil ami, même si sa mine est un peu défaite.

Dans son essai pour le catalogue accompagnant l'exposition de Larocque au Musée Gardiner, Susan Jefferies voit un lien entre les sculptures figuratives et le concept d'«homme ordinaire⁵». Elle écrit sur leur humilité et sur le sentiment de résignation qui s'en dégage, les rapprochant du personnage d'Estragon dans la pièce de Samuel Beckett *En attendant Godot*. Il est certain que ces références semblent justes en ce qui a trait aux *Grandes têtes*, devant lesquelles on ressent la singularité de l'être humain.

Il est peut-être trop facile d'interpréter les embellissements autour de ces visages comme autant de pensées, souvenirs, désirs, blessures, bien qu'on puisse y voir tout cela. L'arrière des têtes ressemble surtout à l'architecture en ruine des gravures de Piranèse ou à un décor de théâtre abandonné. Ces détails et tropes surprenants sont présents dans plusieurs œuvres de Larocque, mais ce sont les visages qui sont ici cruciaux. Il utilise sa méthode habituelle consistant à rapiécer des sections d'argile compactée; sur les visages, on dirait des pansements, des greffes de peau ou de la pâte à pâtisserie, ces voiles minces comme du papier couvrant en tout ou en partie les yeux et la bouche. Les *Grandes têtes* ont été comparées aux hommes des tourbières ou à un corps momifié, mais elles semblent aussi nous renvoyer au monstre Frankenstein, surtout à la manière dont il apparaît sensible et émouvant dans le récit. Pourrait-il y avoir également quelque chose d'un Dorian Gray? Si la vanité humaine et les grandes questions existentielles émergent à l'adolescence, l'âge avancé les rend certainement plus profondes. L'artiste a entamé ces sculptures au début de la cinquantaine, alors qu'il faisait face à sa propre mortalité et à la maladie en phase terminale de sa conjointe. Ces figures sont désespérément humaines et, comme Estragon, elles semblent

5. Susan Jefferies, « Trapping Shadows », *Jean-Pierre Larocque: Clay Sculpture and Drawings*, Toronto, Musée Gardiner, 2006, p. 12.

plutôt confuses quant à leur solitude et à leur destin. Peut-être crient-elles : « Ne me touche pas ! Ne me demande rien ! Ne me dis rien ! Reste avec moi⁶ ! » Ou peut-être marmonnent-elles la phrase la plus citée d'Estragon : « Rien à faire⁷. »

De la même manière, incrustés dans leur décor encombré, les *Personnages debout* de Larocque ne dégagent pas la même sensation de personnalité individuelle. Le premier, réalisé à Long Beach en 1994, est grandeur nature. Guerrier, semble-t-il, portant une ceinture militaire Sam Browne et une sorte d'épaulette au bras gauche, il est recroquevillé comme un soldat dérouter sur le front russe. Son visage est enflé, peut-être contusionné, et le corps en entier semble avoir été battu. C'est là un témoignage magnifique et émouvant à la survie. Quelques années plus tard, Larocque réalise un autre personnage debout, plus radieux cette fois, en argile jaune, plutôt scout que soldat, avec son sac à dos et sa gamelle — ou est-ce un étui avec un revolver ? Ici, le corps est en forme de poire, alors que le gonflement des jodhpurs et l'attirail attaché à la ceinture font apparaître le torse petit et frêle. Au fur et à mesure qu'ils évoluent, les *Personnages debout* semblent devenir plus raides, leurs insignes plus élaborés et obtus, et leurs visages plus ordinaires — davantage des sentinelles que des guerriers. À cet égard, ils présentent les similitudes déjà mentionnées avec les soldats en terre cuite de Xi'an. Plus près de nous, les *Personnages debout* de Larocque rappellent les survivants de guerre ou de l'apocalypse de la série des *Héros* de Georg Baselitz ou les chasseurs arctiques et les vagabonds dépeints par Odd Nerdrum. Sur un plan plus quotidien, ils ont certains aspects des sans-abri, faisant de leur mieux pour rester au chaud dans leurs habits miteux, ou encore de l'aile excentrique des artistes de rue, avec des performeurs comme Moondog et Sun Ra.

Ces thèmes de base se ramifient dans les sculptures en céramique de Larocque. Les tuiles et reliefs muraux de ses têtes ornementales évoquent, par leur argile jaunâtre, l'atmosphère lumineuse des dieux et des temples mayas ou les têtes de Méduse de la Grèce. De petites versions de chevaux et de têtes semblables à des portraits, alliant finement des argiles noire et blanche, sont modestes à la fois par leur échelle et leur caractère. Leur simplicité tranquille offre un répit de l'ensemble de la production en céramique de Larocque, qui est en général chargée, voire surchargée ; architecture complexe, chevaux avec bagages, personnages rampant avec une énergie sinieuse, le tout serti de débris de l'histoire, d'objets du passé, de souvenirs, combinant divers fils historiques et permettant plusieurs interprétations possibles. Bien que les personnages soient tous, à leur manière, directs et reconnaissables, ils demeurent énigmatiques. Ils peuvent être troublants, même donner la chair de poule par leur tristesse et leur étrangeté, ou réconfortants dans leur beauté et leur force stoïque. Qui ils sont, ce qu'ils sont et ce qu'ils font demeurent des questions ouvertes. Même leur échelle embrouille toute lecture unifiée. Quand on voit des reproductions de l'œuvre en céramique de Larocque, elles semblent toutes avoir la même dimension. En fait, il y a des variations importantes. Même si les premiers *Personnages debout* étaient grandeur nature, en général, ils sont réalisés à l'échelle 2/3. Si nous les utilisons comme référence, les chevaux rapetissent pour atteindre la taille de chiens et les têtes deviennent gigantesques. En revanche, comme des jouets pour enfants, les petits chevaux et les têtes en noir et blanc suggèrent un univers en miniature. Finalement, ce que Larocque a réussi à créer avec ses sculptures en céramique lorsqu'elles sont rassemblées, à la manière de l'univers de Gulliver, d'Alice ou encore des *Aventures du baron de Munchausen* de Terry Gilliam, c'est un pays de fantaisies et de chimères à résonance de vérités profondément ressenties.



Standing Figure
2002

6. Samuel Beckett, *En attendant Godot*, acte deuxième. Source : https://monoskop.org/images/f/f5/Beckett_Samuel_En_attendant_Godot_1957.pdf.

7. *Ibid.*, acte premier.



Sans titre
1992

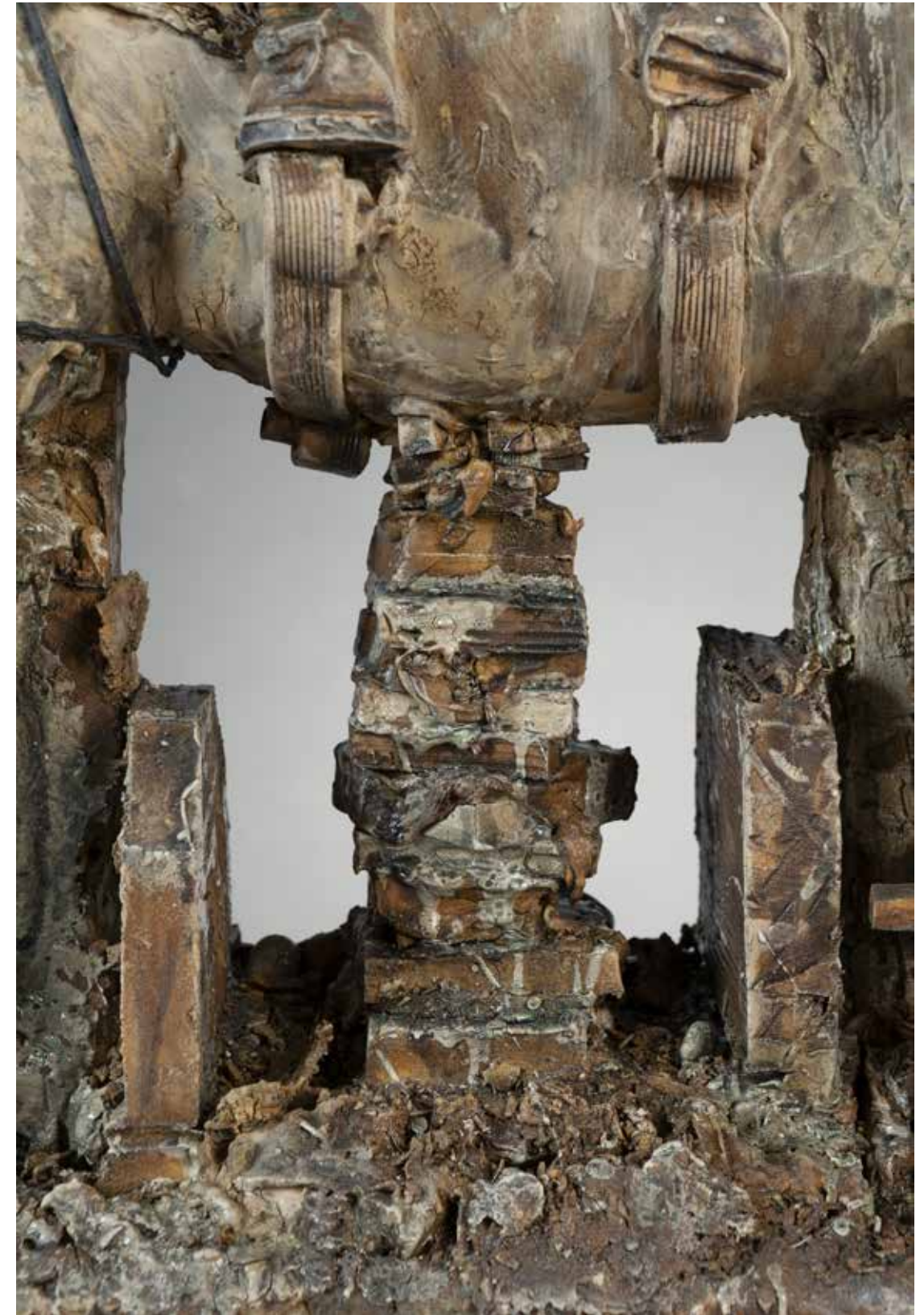
Sans titre
1997

PAGE DE DROITE
Cheval et cabane
2018





Cheval et cabane
2012



Cheval et cabane
2018



Cabane
2018



Cabane
2018

PAGE 58
Cheval et cabane
2006

PAGE 59
Cheval et cabane
2006



**LES PORTFOLIOS
SECRETS ET L'ESPRIT
EN LIBERTÉ**

*Pour l'artiste, dessiner, c'est découvrir.
Et ce n'est pas qu'une phrase facile ; c'est
littéralement vrai.*

John Berger⁸

*Chaque personne est à tout moment
capable de se souvenir de tout ce qui
lui est arrivé et de percevoir tout ce
qui se passe partout dans l'univers.*

Aldous Huxley, *The Doors of Perception*⁹



CI-DESSUS
Sans titre – Série Doodles
1979

CI-CONTRE
Sans titre
1972



Sans titre
1971

8. Samuel Beckett, *En attendant Godot*, acte deuxième. Source : https://monoskop.org/images/f/f5/Beckett_Samuel_En_attendant_Godot_1957.pdf.
9. Aldous Huxley, *The Doors of Perception*, Londres, Grafton Books, 1977, p. 19. [Notre traduction.]

Plus tôt dans cet essai, j'ai mentionné avoir passé une journée à regarder des œuvres sur papier dans l'atelier de Jean-Pierre Larocque. Il y avait plusieurs portfolios et des centaines d'images remontant à ses années d'études collégiales. Il y avait des dessins faits à partir de différentes techniques, ce que j'appelle des « médiums » propres, sans bavure — encre, mine de plomb et gouache —, à la fois en couleur et en noir et blanc. Les œuvres de ces portfolios n'ont jamais été montrées, et j'avais la nette impression que, mise à part la conjointe de Larocque, elles n'avaient jamais été vues. J'étais conscient du cachet spécial de cette occasion, et nous avons donc pris notre temps. Parce que je suis peintre et que les intérêts de Larocque résident autant dans l'histoire du dessin et de la peinture que dans celle de la céramique, nous avons parlé aisément de techniques et de références dans son travail. Ce que j'ai vu et ce dont nous avons parlé m'ont ouvert les yeux sur bien des sujets et m'ont donné les clés requises pour comprendre sa pratique. J'ai alors saisi le dévouement qu'il avait envers sa pratique, j'ai appris qu'il n'ait jamais dévoilé une bonne part de sa production et que ses dessins et œuvres à la gouache lui sont très importants. Traditionnellement, le dessin a été un grand incubateur pour les artistes, allant de Villard de Honnecourt à Louise Bourgeois, un outil pour sonder et découvrir. À une époque où les artistes et les étudiants sortent souvent leurs portables pour montrer des photographies de leurs productions en cours, c'est rafraîchissant de voir des rames de papier qui cartographient une vie de recherche intense. Comme toujours avec Larocque, on est frappé par l'effort, la détermination et le niveau de qualité qu'il arrive à conserver. Il y a de la résolution dans tout, et très peu de dessins donnent l'impression d'être des esquisses. Aucun ne mesure plus de 36 centimètres sur 46 centimètres. Pourtant, même la plus petite des feuilles est remplie de marques nerveuses, mais



Arthur Rackham
Illustration tirée de l'ouvrage
Alice's Adventures in Wonderland
1907

très maîtrisées, de filigranes complexes à la mine de plomb, à la plume et à l'encre, d'accumulations de gouache de type pointilliste si épaisses, à coups de touches et de gouttes de peinture, qu'on peut lire au doigt leur relief. Comme pour un athlète, la pratique quotidienne du dessin et de la peinture crée une mémoire corporelle; c'est ce qu'on ressent devant le travail de Larocque. Je réalise qu'avant d'être autre chose, avant qu'on puisse les qualifier de compositions figuratives, de paysages ou d'abstractions, ses œuvres sont d'abord et avant tout les produits de cette habitude humaine, curieuse et persistante.

Parmi ses premiers dessins, il n'y en a que quelques-uns que je qualifierais de maladroits : des efforts estudiantins pour situer stratégiquement sur la feuille des figures solitaires contre une toile de fond cosmique, comme si un personnage de Jean Paul Lemieux s'était aventuré sur la pochette de *Disraeli Gears* de Cream ou de *Revolver* des Beatles. Des dessins de son premier voyage en Europe, où l'on voit des figures portant des coiffes exotiques et inattendues, suggèrent que Larocque s'intéresse déjà à des notions d'hybridité humaine.

Mais les personnages de ce type sont peu nombreux dans ses premiers dessins, l'artiste étant plus épris d'idées entourant l'abstraction et l'ornementation. C'est à partir du milieu des années 1970 et jusqu'à la fin de cette décennie qu'il trouve son rythme, avec divers dessins et peintures que je qualifierais de *all-over*. Initié à l'œuvre de Pierre Bonnard et d'Odilon Redon par sa conjointe Marie-Laure Tribout-Falaise et s'inspirant de ses pastels tendres, Larocque réalise ses propres dessins de nature. Fruits de son imagination plutôt que de l'observation directe, ces œuvres pour la plupart à la gouache sont *sur la nature* plutôt que *de la nature*. On se rappellera la célèbre déclaration de Jackson Pollock : « Je suis la nature ! » Filtrées par la conscience de plus en plus grande qu'il a du type particulier d'abstraction qui existe au Québec, les œuvres en couleur sont audacieuses et intenses avec l'opulence de leurs rouges, jaunes dorés et turquoise.

Passant de la représentation à l'abstraction et vice versa, ses œuvres sur papier des années 1970 sont un produit de la contre-culture grisante de ces années-là. Au-delà des pochettes de disque



Alan Glass
Sans titre
1970

psychédélics, les inspirations en dessin de cette époque sont Aubrey Beardsley, William Blake et les préraphaélites, dont l'union du spirituel et du sexuel semble une métaphore adéquate du style de vie après les années 1960. Larocque s'intéresse également aux illustrateurs anglais du XIX^e siècle comme Arthur Rackham, dont les rendus — à la plume et à l'encre — de racines d'arbre noueuses, de feuilles et de fées représentent le côté fantaisiste du paganisme. L'une des idéologies les plus fortes de la culture des jeunes à la fin des années 1960 et au début des années 1970 est l'idée que tout est dans tout et que tout est sacro-saint, idée éloquentement résumée par Allen Ginsberg en post-scriptum de *Howl* : « Le monde est saint ! L'âme est sainte ! La peau est sainte ! Le nez est saint ! La langue et la bite et la main et le trou du cul sont saints ! Tout est saint ! Tout le monde est saint ! Partout est saint ! Chaque jour est l'éternité ! Chaque être humain est un ange¹⁰ ! » Il s'agit là d'un idéal très romantique, popularisé par l'introduction de la pensée religieuse orientale dans la conscience nord-américaine par les générations beat et hippie. Ce point de vue cosmique a été renforcé par l'un des principes clés de la physique : les composantes de l'univers ne sont rien d'autre qu'une énergie frémissante. Tout cela a certainement été amplifié, pour plusieurs, par l'utilisation de drogues psychédélics.

Même si les œuvres de Larocque ont des similitudes avec les dessins mescaliniens d'Henri Michaux, il s'empresse de me dire qu'il n'a jamais été un « drogué ». Pourtant, ses dessins très intenses, avec leurs menus détails qui allient le macro et le micro, suggérant à la fois les galaxies et les molécules, illustrent merveilleusement bien la phrase de Blake voulant qu'on puisse voir le monde dans un grain de sable, ou ce qu'Aldous Huxley appelle un esprit libre dans son ouvrage *The Doors of Perception*. La capacité de concentration de Larocque est

10. Allen Ginsberg, « Footnote to Howl », *Howl and Other Poems*, San Francisco, City Light Books, 1956, p. 21.

impressionnante : il peut passer des heures, voire des journées devant chaque image. Dans un meublé loué à l'angle du boulevard Dorchester (aujourd'hui René-Lévesque) et de la rue Mackay, il réalise une série exquise de petits dessins avec un stylo Rapidograph — un exercice de haute voltige en l'art de transformer de petits riens en choses essentielles. De jolis dessins au crayon gras montrent des formes ovales mimant des fruits. En général, Larocque crée une texture gigantesque pour le monde vivant, ses marques se rassemblant comme des vignes suspendues, des broussailles ou encore un système de racines. Parfois, certains exercices de dessin concentrés se font plus ornementaux, en particulier dans une série réalisée avec des crayons 4H. Les traits de plomb durs et brillants creusent le papier comme s'il s'agissait d'un travail de sculpture dans la pierre. Parmi ces œuvres, deux petits dessins faits à Paris en 1975 se rapprochent déjà des aspects décoratifs des cabanes en céramique que fera l'artiste quelque quinze ou vingt ans plus tard.

Pour Larocque, la plus importante série à émerger de ces premiers efforts graphiques est celle qu'il appellera ses *Doodles* ou griffonnages. C'est une appellation fâcheuse, qui provient de l'allemand

dudeltopf, qu'on pourrait traduire par « nigaud ». Il n'y a pourtant rien de simpliste dans ces dessins complexes et fantasmagoriques, la plupart du temps exécutés au stylo à bille. Comme les griffonnages faits sans y penser dans les marges d'un calepin, ce sont des élaborations de formes interconnectées faites à demi consciemment. Dans leur ludisme, dans leur manière de passer du net au flou, de se déformer et de se camoufler, ces dessins rappellent les cadavres exquis surréalistes, les frottages de Max Ernst et les visages dissimulés de Salvador Dali. Larocque estime avoir réalisé entre 200 et 300 *Doodles* au fil des ans, qu'il divise en une *première génération*, de 1974 à 1982, et une *seconde génération*, plus récente, entre 2004 et 2005. Son intérêt pour ce mode de dessin s'inscrit dans le prolongement d'œuvres antérieures sur papier, mais il sera renouvelé quand Larocque verra une exposition d'Alan Glass, en 1977, à la Galerie Gilles Corbeil à Montréal. Associé au mouvement surréaliste et connu pour ses boîtes à la Joseph Cornell, Glass a étudié auprès d'Alfred Pellán et a vécu à Paris ainsi qu'à Mexico. Larocque est sidéré par une série de dessins à la mine de plomb et à l'aquarelle réalisés par Glass, qui allie les aspects les plus baroques du symbolisme au XIX^e siècle et une iconographie religieuse. Les *Doodles* de Larocque sont tout aussi complexes et méticuleux,

mais plus libres, moins rigides. Alors que les espaces dans les aquarelles de Glass ont tendance à s'aplanir comme sur les manuscrits enluminés ou les mandalas extrême-orientaux, Larocque laisse les éléments se déplacer et tourner presque à la façon d'un gyroscope, dans une espèce de tourbillon envoûtant. Fait plus important, ils sont moins teintés de religiosité et d'histoire de l'art, plus liés aux sciences naturelles. Je confesse ne pas être immédiatement attiré par le concept du griffonnage. Cela me rappelle trop le jeu enfantin consistant à déceler des formes d'éléphants dans les nuages, ou la célèbre phrase de Léonard de Vinci qui avançait que des taches sur un mur peuvent ressembler à un paysage ou à une scène de bataille. Mais je dois avouer également que j'ai rarement vu cette manière de dessiner atteindre un tel niveau de sophistication. Ma préférence va vers les *Doodles* de la première génération, qui conservent des liens avec les formes naturelles et qui résistent au confort du rectangle de papier, en y établissant plutôt des formes surprenantes. Les *Doodles* de la deuxième génération sont rendus de manière plus catégorique, ils remplissent les rectangles plus uniformément et sont presque exclusivement composés de petites têtes émergeant de nuages. Même s'ils évoluent autour de l'idée du changement et de la mutation, ces *Doodles* me semblent plutôt prévisibles.

Tout comme sa sculpture en céramique, la période allant du milieu jusqu'à la fin des années 1980 a été particulièrement féconde en ce qui a trait à l'œuvre graphique de l'artiste. Les *Doodles* de la *première génération* semblent soumis aux incontrôlables lois du climat et de la croissance, poussant comme de la mauvaise herbe, se précipitant et coulant comme de l'eau, guidés par des forces propres à la nature; par contre, les dessins liés à ses sculptures en céramique d'Alfred ont quelque chose de théâtral. Moins en rond, construits par plans compacts comme un collage cubiste, ils ressemblent davantage à un paquet de cartes qu'à une pelote de laine. Abandonnant le stylo à bille pour la gouache noire avec des ajouts en gris, il élabore une distribution de personnages, dont certains joueront un rôle dans ses sculptures, alors que d'autres deviendront des modèles pour les plus grands dessins de personnages à partir de la fin des années 1990. Il existe quelques portraits relativement naturalistes de l'artiste dans son atelier. Des figures inventées plus communes, parfois animales, parfois humaines, parfois semblables à une poupée, à un ourson ou à une grande marionnette, sont placées dans des situations théâtrales, ce qui permet à Larocque d'explorer la poésie de diverses combinaisons. Alors que les dessins ne sont jamais réalisés en vue de la préparation à une sculpture, il



Sans titre – Série *Doodles*
1977



Sans titre – Série *Doodles*
1977



Sans titre
1986



Sans titre
1986



Philip Guston
If This Be Not I
1945

Il y a un merveilleux dessin à la mine de plomb qui est nettement relié à sa grande sculpture d'homme-oiseau. Ce qui est intéressant dans ce dessin et d'autres de la même période, c'est la manière dont l'artiste a transformé les nœuds organiques de ses *Doodles* en orchestrations similairement complexes de mises en scène et de fouillis d'atelier.

Au-delà des influences dynamisantes du néo-expressionnisme et de la trans-avant-garde à cette période, Larocque étudie soigneusement l'œuvre de Philip Guston et de son idole, Max Beckmann. Pour tout artiste à la recherche d'une manière d'allier une information visuelle complexe et un récit humain et de les compresser en un format condensé, Guston



Philip Guston
Study for the Tormentors
1947

et Beckmann peuvent donner des classes de maître à cet égard. Le principe de base est la contraction et le relâchement, accompagnés d'un élément de surprise, tel un mécanisme à ressort. Tout cela s'articule autour d'une interaction épineuse entre surface plane et illusion tridimensionnelle. Il y a également une esthétique dite du tiraillement, qui est simplement le combat, sur la page ou sur la toile, entre la planéité et l'illusionnisme, un aller et un retour, comme le mouvement de percolation du café ou celui de la poitrine quand on respire. Ce geste peut être stable, comme dans de nombreuses œuvres postcubistes, mais il est plus intéressant quand il se fait plus irrégulier, moins prévisible. Beckmann avance que, lorsqu'on se trouve devant des renseignements spatiaux conflictuels dans un tableau ou un dessin, on est incapable de décider si une chose est plane ou saillante, s'il s'agit d'un trou foncé ou simplement d'une ombre prononcée, alors on est obligé d'entrer dans des dimensions autres où les principes spatio-temporels de base deviennent embrouillés, démontés, fantastiques. Il appelle cela la quatrième dimension¹¹. Sous la tutelle de Beckmann et de Guston, Larocque joue certainement avec ce type de glissement spatial dans ses dessins.

L'imagerie des petites études théâtrales remontant à ses années à Alfred culminera dans une série de six à huit dessins qu'il exécute peu après avoir obtenu son diplôme, en 1988, lors d'une résidence à la Bemis Foundation à Omaha, dans le Nebraska. À la gouache noire, sur des feuilles de papier Stonehenge de 79 centimètres sur 112 centimètres, l'artiste y va de corrections et d'ajustements fréquents au pastel sec et à la gouache dans des tons de blanc, de gris et de beige, créant des images fantômes et une œuvre d'une grande densité. La qualité théâtrale, voire circassienne, est évidente, surtout dans une scène de piéta avec un éléphant sur une plateforme et un

garçon nu portant un maillet en bois et parlant dans un mégaphone. Certainement ludiques et enfantins, certains des personnages ont quelque chose des marionnettes de *Sesame Street*, avec leur bouche en fente, leurs yeux et leur nez en forme de boutons, mais il y a nettement quelque chose de dérangé chez eux. On voit une femme en train de relever ou de ranimer un homme qui a chuté, alors qu'un personnage portant chapeau et queue de pie retient une foule. Il y a des têtes fixées à des perches, des gens portés sur des plateaux. Un autre ressemble à un dessin connu de Philip Guston, datant de 1947-1948, intitulé *Study for « Tormentors »*. Larocque dit qu'il avait alors beaucoup à l'esprit la bande dessinée transgressive de George Herriman *Krazy Kat*, dans laquelle une souris terrorise un chat. Également, il regarde certainement le travail de Paula Rego et de William Kentridge avec leurs tumultueux spectacles à la *Punch and Judy*. Les *Dessins d'Omaha*, qui distillent l'expérience humaine en théâtralité accentuée, serviront de modèles à de futurs dessins.



2 œuvres sans titre de la série *Dessins d'Omaha*

11. Max Beckmann expose ses idées sur la quatrième dimension dans une conférence de 1938 intitulée *On My Painting*, publiée par Hanuman Books (Madras et New York) en 1992; voir p. 25-26.

LA FRISE HUMAINE

Quand vous faites tenir le monde entier dans une représentation de la forme humaine [...] vous faites aussi entrer le monde entier et l'art devient plus social.

R. B. Kitaj¹²

L'idée de la frise humaine, ou présentation formelle de l'humanité, demeure un élément important de la culture visuelle. Allant du Parthénon à *Un enterrement à Ornans* (1849-1850) de Gustave Courbet, en passant par *D'où venons-nous? Que sommes-nous? Où allons-nous* (1897) de Paul Gauguin et *Moïse ou le nucleus* (1945) de Frida Kahlo, la frise a servi de mesure de la vie et de modèle de contemplation de la condition humaine. Même si le concept peut sembler ancien, elle continue à être revisitée avantageusement par des artistes contemporains aussi variés que Daniel Richter, Kerry James Marshall et Dana Schutz. Qu'avons-nous en commun, qu'avons-nous de différent? Une histoire humaine commune, un homme ou une femme ordinaire, un tissu social, cela existe-t-il vraiment? On peut sentir ces mêmes questions et cette même sensation d'affirmation épique dans les grands dessins au fusain de Jean-Pierre Larocque. Mesurant 117 centimètres sur 183 centimètres, ces dessins sont ses œuvres les plus grandes. Ils sont aussi parmi ses plus impressionnants et énigmatiques.

Au départ, Larocque dessine très librement des têtes issues de son imagination, puis il improvise à partir de là, ajoutant corps, costumes, contexte, et rendant ainsi les dessins graduellement plus

théâtraux. Leur maîtrise et leur mystère sont portés par la technique. Réalisés au fusain sur de grandes feuilles de papier blanc, ils sont si densément noirs et en même temps lumineux que, d'emblée, on dirait des dessins à la craie blanche sur fond noir. Utilisant simplement un bâton de fusain, des chiffons doux et des gommages à effacer, Larocque arrive à donner aux dessins la densité d'une peinture à l'huile richement modelée et satinée, avec de belles transparences et de surprenants passages de lumière et d'ombre. L'interaction entre la noirceur et la lumière est remarquable et troublante. La technique mène à des visages et à des personnages oscillant entre le noir, le blanc et des demi-teintes chatoyantes, conférant aux dessins une qualité proche du négatif photographique ou de l'imagerie par rayons X. Ce faisant, il me semble aussi créer un kaléidoscope de races et de nationalités. En fait, il y a tellement de visages que j'interprète comme étant africains, antillais ou afro-américains que je ne puis m'empêcher de penser aux photocollages de Harlem de Romare Bearden ou aux fusains de William Kentridge sur l'Afrique du Sud. Cette lecture particulière rend Larocque nerveux, et il affirme que le fait que les visages soient noirs, blancs ou entre les deux résulte davantage d'une technique que d'un message quelconque, me transmettant des exemples de travaux similaires qu'il a réalisés en couleur à la gouache. Beaucoup moins graves et émouvants que les fusains, les têtes



Sans titre – Série *Grand fusain* (détail)
2018

deviennent ici des masques multicolores. De toute manière, y a-t-il un problème? Cela est-il si étrange qu'un artiste canadien, un artiste québécois, réalise une série de dessins où se mélangent divers profils multiculturels? N'est-ce pas ce que nous sommes? Toutes les publicités à la télévision ne nous le disent-elles pas? Il m'apparaît que ces questions de couleur, soulevées paradoxalement par des dessins en noir et blanc, sont précisément ce qui rend ces œuvres si absorbantes et provocatrices.

Quand j'observe les grands dessins horizontaux, je reconnais ou pense reconnaître des rabbins, des fakirs, des hommes d'affaires et des arnaqueurs en chapeaux mous, des suppliants portant d'autres couvre-chefs : un *taqiyah*, un *kufi* et la mitre d'un évêque. Il y a des profils égyptiens et des bras nombreux comme ceux de Vishnou. Sont-ce des oreilles de lapin et des moustaches de chat sur certaines de ces têtes? Est-ce un pirate? Sur un dessin, un enfant de chœur noir nous regarde, alors qu'il se tient à côté d'un personnage blanc indescrivable portant un chapeau de cancre; à côté de ce dernier, une artiste avec de grandes boucles d'oreilles, puis, à côté d'elle, le profil d'une enfant portant une jupe à cerceau. Les personnages principaux sont féminins plutôt que masculins, et il y a des enfants, beaucoup d'enfants. Partout, il se dégage une sensation de jeu et de mascarade. Sur un dessin, les fillettes semblent jouer au bowling. Sur un autre, un garçon se pavane et danse dans un tourbillon de têtes et de mains gesticulantes; un chien à ses côtés semble avoir le ventre rempli de bougies. L'une des plus étranges qualités de ces dessins est l'impression de temps et de lieu qui s'en dégage. Le peu de place que laissent les figures suggère un décor théâtral avec des accessoires simples comme des boîtes, des lampes, un lutrin, une porte. Parmi les grandes figures féminines, l'une est costumée en une sorte de prêtresse maya, deux

autres portent des bonnets et des parures à rubans. L'une a l'air d'une Mary Poppins mélancolique, soulignant l'aspect victorien ou édouardien de la série. Le mélange de grand appareil et d'un apparent sous-entendu de tristesse me fait penser aux mini-opéras de Paul McCartney, *Eleanor Rigby* et *Penny Lane*, qui renvoient tous deux au music-hall anglais. Même si le bagage culturel situe chaque personnage dans divers contextes sociaux, la signification de l'ensemble est volatile. Cette série de dessins est grave, opératique, mais elle a aussi l'aspect pince-sans-rire de la pantomime et du théâtre kabuki. Les têtes, proches de celles de mannequins, les rendent pratiquement interchangeables. S'agit-il d'individus uniques ou d'archétypes? L'individualité semble certainement subsumée dans quelque chose de plus grand. Ce n'est toutefois pas le sentiment océanique des *Doodles*, mais plutôt un ordre social onirique. Ces rêveries sont-elles le fruit d'une nostalgie surannée ou nous parlent-elles plutôt de notre époque davantage que nous l'avions d'abord réalisé?

Même si elle est moins épique quant à son échelle et à sa portée, la série *Deux personnages* réalisée par Larocque en 1997, alors qu'il enseignait à Long Beach, en Californie, n'en est pas moins impressionnante. Dans cette série, il se libère de l'ancrage concret de la scène et de l'idée de devoir remplir entièrement la feuille de papier. Les premiers dessins, sur fond ocre crème, traitent les figures de manière plus délicate. L'aspect carré ou cubistes des *Dessins d'Omaha* et les profils complexes des *Grands fusains horizontaux* font place à une touche plus légère et lyrique. Les dessins de Long Beach ont recours à un mélange coloré de crayons Conté et de gouache, alors que les passages sépia se rapprochent du travail de Larocque avec l'argile, par leur rendu doux, pétri et flexible. Pour plusieurs dessins, des lignes

12. R. B. Kitaj, «A Return to London» (entretien avec Timothy Hyman), *London Magazine*, vol. 19, février 1980, p. 15-27. [Notre traduction.]



Pablo Picasso
Suite 347
1968

en boucle et l'utilisation étonnante de membres multiples suggèrent que les personnages sont ailés ou polymorphes. Une pieuvre apparaît derrière deux de ces personnages. Autre trait intéressant : tous les pieds touchent le bord inférieur de la feuille de papier, donnant ainsi aux personnages aériens une sorte d'ancrage.

Bien qu'il y ait des accents d'Edgar Degas dans ces dessins, Larocque est nettement en rapport avec Pablo Picasso dans cette série. Par la bibliothèque de l'université, il a pu étudier le catalogue raisonné de Picasso en trente-quatre volumes de Christian Zervos, qui s'intéresse particulièrement à ses eaux-fortes et à ses tout derniers dessins. C'est dans ses œuvres sur papier que Picasso donne libre cours à son imagination, jouant sur ses obsessions quant au sexe, à la liberté et à la mortalité par sa lecture grivoise de l'histoire de l'art. Dans chacun de ses dessins, Larocque inscrit deux personnages opposés. Même si les lèvres ne bougent pas, ils sont engagés dans une conversation muette l'un avec l'autre, parfois un homme et une femme, parfois une femme et une femme. À l'occasion, il laisse ouverte la question du genre. Comme des acteurs et des actrices dans leur loge entre les représentations, ils sont soit costumés, soit dévêtus. Organes génitaux, seins, ventres et cuisses

dégagent un érotisme léger. Les postures sont parfois naturalistes, parfois exagérées et stylisées. Bien qu'il n'y ait pas de masque comme tel dans ses dessins, les costumes ont la même fonction, mettant certainement en cause la nature de ces personnes. Des aspects des *Grandes têtes* et des *Personnages debout* émergent dans les coiffes de plusieurs de ces figures. Des gribouillages et des passages de peinture au hasard suggèrent un artiste mettant à l'épreuve ses outils, ce qui donne à l'ensemble la nature exploratoire du carnet à dessins.

Les dessins de la série *Deux personnages*, exécutés récemment à Montréal à la mine de plomb et à l'encre sur fond blanc, sont moins sensuels et nuancés. Encore plus proches des eaux-fortes de Picasso, ils oscillent entre la ligne de contour nette des décors de la poterie grecque et l'utilisation plus surchargée de hachures. L'interaction entre les personnages est plus directe dans ces dernières œuvres. Les regards des protagonistes se croisent. Dans un dessin, un couple semble s'adonner à un simple jeu de mains, alors que d'autres sont plus conflictuels. Une jeune fille munie d'un marteau et d'un bâton de dynamite fait face à une figure portant une coiffe élaborée semblant contenir un chien agressif. Les rendus sont plus plats, plus brutaux, tout est fait de profil, dans un style égyptien austère. La répétition de l'anatomie humaine, surtout les battements de mains et les



Sans titre – Série *Dessin à la ligne*
2018

profils, n'a rien du naturalisme des premiers dessins. Les mouvements sont plus mécaniques. Ces ajouts plus récents à la série *Deux personnages* sont simplement plus cérébraux, davantage le fruit de l'esprit que du corps. Ou peut-être sommes-nous devant des automates plutôt que des êtres humains, des jouets remontés qui semblent vivants.

L'engagement de Larocque envers le dessin est de longue date, et ses compétences sont impressionnantes dans leur étendue. Comme en céramique, il a tendance à revisiter certains thèmes au fil des ans. Alors qu'il est retourné brièvement à ses *Doodles*, en général, ses dessins récents ont plutôt penché du côté du théâtral et du narratif. Comme les costumes d'époque au cinéma, ils servent à explorer à la fois le monde intime de l'imagination et les grandes poses de l'histoire.



Sans titre – Série *Deux personnages*
1997

CODA : TRANQUILLES COMME DES FANTÔMES

Si j'avais à créer un dieu, je le doterais d'une « compréhension lente » : une sorte de compréhension au goutte-à-goutte des problèmes. Les gens qui comprennent vite m'effraient.

Roland Barthes, *Le neutre*¹³

C'est mon affaire, de faire apparaître des fantômes.

Jean-Pierre Larocque (14 mars 2018, pendant un atelier au collège Sheridan)

Cet essai a commencé en associant Jean-Pierre Larocque, un artiste nomade mené non pas par une idéologie précise, mais par un désir de puiser dans le profond réservoir historique de l'imagination humaine, à la trans-avant-garde. Plus que la danse, le théâtre, la musique et la littérature, les arts visuels contemporains ont eu tendance à mettre en relief des positions extrêmes ou absolues. À ceux et celles qui aiment la peinture, le dessin et la sculpture, ainsi que leur histoire, leur évolution, leurs mécanismes internes et leur promesse continue, ce sont souvent les artistes du milieu plutôt que ceux de l'avant-garde qui importent le plus, des artistes qui revisitent, réinventent, retravaillent et finalement revitalisent un continuum qui refuse de disparaître.

13. Roland Barthes, *The Neutral*, Columbia University Press, New York, 2005, p. 37. [Notre traduction.]

Quelle place Larocque occupe-t-il dans ce continuum ? Comment résumer ce qu'il a accompli ? Nous devons certainement reconnaître et applaudir son insistance au fil des ans sur le fait que la céramique n'a pas besoin de se restreindre à sa propre histoire, qu'elle doit plutôt s'engager dans un dialogue élargi avec l'art. Il démontre également la grande portée du dessin, comment il peut être « une chose en soi », et non simplement servir de préparation à une peinture ou à une sculpture. Comme tout artiste d'importance, il a non seulement créé sa propre voix, mais aussi une lignée au sein d'une plus vaste matrice. Dans ses *Doodles*, on retrouve des qualités propres au symbolisme du XIX^e siècle et au surréalisme, filtrées par Arthur Rackham et Winsor McCay. Certainement, Larocque est un sentimentaliste, terme si souvent considéré comme un gros mot dans le milieu des arts sérieux, avec son air de carte Hallmark et de film qui insuffle la bonne humeur. Comment expliquer autrement son amour pour les marionnettes et les visages de poupée, ou son profond désir et sa nostalgie dans les *Grands dessins horizontaux* ? Le nom de Philip Guston a été mentionné à plusieurs reprises dans le présent essai. Pourtant, pour Larocque, ce n'est pas le grand Guston, le franc-tireur des années 1970, qui l'attire, mais plutôt ses tableaux, d'un genre western sentimental qui remonte aux années 1940, d'enfants portant des chapeaux de papier et jouant à la guerre. Est-il un fantaisiste concoctant des univers et des créatures inusitées, comme dans ses *Cabanes* et ses *Personnages debout* ? Avec leurs liens aux dynasties Tang et Ming et leurs structures de type pagode, ses *Chevaux* suggèrent-ils ce qu'Edward Said appelle l'orientalisme ? Probablement que la question la plus déconcertante autour de la pratique de Larocque porte sur son hermétisme, sa nature énigmatique. Est-il un reclus ou un animal social ? Nous renvoie-t-il notre propre image ou nous entraîne-t-il dans le trou du lapin ? Larocque me raconte que, lors de vernissages ou

de rencontres, les gens s'informent par-dessus tout à propos des *Chevaux* et qu'il se sent bizarre de leur dire qu'il n'est pas certain de savoir pourquoi il les réalise. Comment l'artiste devrait-il répondre à ces interrogateurs ? Il est peut-être important de noter que le plus ancien des chevaux, le cheval de l'aube, vieux de 30 millions d'années, n'était pas plus grand qu'un chien, exactement la dimension des sculptures qu'en fait Larocque. Devrions-nous considérer que les chevaux sont généralement associés à la liberté et au pouvoir, que les Grecs les associaient à Arès, le dieu de la guerre, et que les Chinois les liaient à la bonne fortune ; qu'on leur attribue d'avoir répandu, plus que tout autre animal, la civilisation humaine ? On pense généralement que les chevaux sont des animaux spirituellement sensibles, capables de détecter les fantômes et que, si plusieurs chevaux se tiennent ensemble, un orage va probablement poindre à l'horizon. L'artiste devrait-il débiter ces renseignements lorsqu'il est interrogé ? Devons-nous savoir toutes ces choses pour apprécier pleinement les sculptures de *Chevaux* de Larocque ?

Quand j'ai partagé avec Larocque mes diverses pensées sur ses *Grands fusains horizontaux*, il m'a dit seulement qu'il lisait *La trilogie de Gormenghast* de Mervyn Peake quand il les a commencés. Cela laisse-t-il entendre que les personnages de ces romans tentaculaires font des incursions dans ses dessins ? Les Bright Carvers seraient-ils en cause ? Cela annule-t-il le fait que je pense à *Downton Abbey*, à *The Love Song of J. Alfred Prufrock* de T. S. Eliot, à la génération Windrush et au Brexit quand je les regarde ?

Pour les gens qui ne sont pas dans le domaine des arts, il semble étrange que les artistes ne sachent pas toujours pourquoi ils ou elles font telle chose ou

quel en est le sens. Comment cela est-il possible ? Et pourtant, ce qui pousse l'artiste à y retourner maintes et maintes fois est certainement ce double sentiment : bien qu'il les perçoive comme des vérités profondes, les œuvres possèdent à la fois un insondable mystère. Parce que les compétences mémétiques de Larocque, aussi bien en céramique que sur papier, lui permettent de créer un univers hautement convaincant, nous y croyons. Et pourtant, l'univers qu'il nous propose est élastique. En toute honnêteté, c'est peut-être la seule façon crédible de recréer des choses : en leur permettant de révéler leurs vérités en faisant des allers-retours de sens, en avançant et en reculant dans le temps et dans l'espace.

Avant toute chose, cette exposition consacrée à Jean-Pierre Larocque est le document de l'œuvre d'une vie. Travaille ! Travaille ! Travaille ! C'est le mantra le plus important et concret de l'artiste. Pour l'artiste, la documentation d'un labeur, d'une longue période de concentration, représente une part importante dans l'appréciation de l'art. Cela est palpable dans les panneaux à l'huile et les retables en tilleul de la Renaissance nordique, dans une fresque du Tintoret, dans un mandala en sable tibétain, dans un portrait de Chuck Close et, très certainement, dans les sculptures et les dessins de Jean-Pierre Larocque. Sa maîtrise technique, visible dans toute l'exposition, suffira à convaincre la plupart des gens ; le facteur wow ! du « comment a-t-il fait ça ? ». Et pourtant, il y a également dans son travail une modestie, une sensation de politesse qui sert de contrepoint à cette bravade. Ayant côtoyé de près ses œuvres en rédigeant le présent essai, j'ai ce rêve voulant qu'une fois que l'exposition aura été installée et que le vernissage aura eu lieu, les lumières s'éteignent et que, comme des somnambules, les personnages de Larocque commencent à se promener dans l'ancien

bureau de poste, se mêlant les uns aux autres. Les racines noueuses et les enchevêtrements de ses *Doodles*, de même que les filigranes semblables aux cheveux de la Méduse et d'autres composantes de ses sculptures, se libéreront pour flotter dans l'espace. Le 1700 de la rue Notre-Dame Ouest sera comme la vue intérieure d'un esprit, fantastique et changeante. Le matin venu, les choses reprendront leur cours dans la plus grande discrétion, tranquilles comme des fantômes.



Prototype d'automate de Roberto Leydi

PAGES 74-79
7 œuvres sans titre de la série *Tuiles*
2011-2012







Jean-Pierre Larocque: A figure caught in Time



Jean-Pierre Larocque in studio at California State University at Long Beach, 1989

**What do I make of this? Where does it come from?
Is it something or nothing? Could it be everything I'm looking for?
Is that even a possibility?**

These are the basic questions artists ask themselves in the studio.

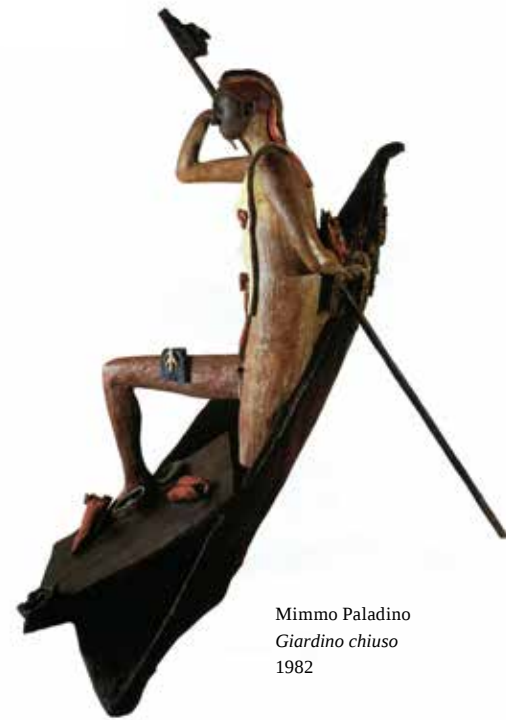
Even though we are in the business of creating things, pronouncing them finished and exhibiting them, there are always more questions than answers, which of course allows the creative search to remain on-going. Images and objects emerge from the labour of our hands, but that doesn't mean we know what they are or where they come from. We sense only that we are onto something and that it is worthy of pursuit. The reasons for making things are normally only half articulated and half understood. Over time, we can recognize developing themes, chart and direct our trajectory, see the influences like a genealogical map. If we are art historically minded, we can examine the language and lineage of other artists but that is just a game we play, a game of detective work and interpretation. The artwork, itself, although it may have many ports of entry, will remain to a degree unassailable.

Accomplished and internationally known ceramist, outstanding draughtsman, and now writer of fiction, Jean-Pierre Larocque's creative output over the past 35 years presents a delightful challenge to the viewer and interpreter. The desktop of my computer has a blue folder labelled JP IMAGES. Inside that folder there are many others, emphatically

David Elliott

capitalized; HEADS, STANDING FIGURES, HORSES, DRAWING ROOM, LARGE CHARCOALS, DOODLES, PAINTINGS ON PAPER, along with a sort of catch-all package cryptically entitled 112 OEUVRES. Looking at these jpegs, visiting the studio, engaging in conversation with Larocque, I realized a number of things. First and foremost, here is an artist with rare technical gifts. From the start, he has been extraordinarily good at whatever he touches and has become a world-class virtuoso with a lump of clay or a branch of charcoal in his hands. It is in itself an important aesthetic statement that he should have chosen these most primitive of mediums, each one dating back to the caves.

Something else that seems clear is that he has always been engaged in a balancing act between two seemingly contradictory impulses. On the one hand, he is drawn to the whirlwind, that quality of flux and mutability that we associate with the notion of genesis. In art-making, it leads to open-ended play and improvisation with material, often resulting in organic shapes, gestural strokes, palpable energy. The sense of process remains apparent. On the other hand, Larocque is a lover of hard plastic truths. A traditionalist, he makes clay



Mimmo Paladino
Giardino chiuso
1982

TRANS-AVANTGARDIST

The Trans-Avantgarde does not boast the privilege of a direct lineage. Its family stock extends fan-like over precedents of diverse descent and provenance, encompassing not only such noble ancestors as the early-twentieth-century avant-garde, but also lesser ones, like crafts and the minor arts. The artists of the Trans-Avantgarde realize that cultural growth may extend downward as well as upward; that anthropological roots, while independent of each other, all tend to affirm the biology of art, the necessity of a kind of creativity aimed at extending its own experience as an instance of seduction and mutation.

Achille Bonito Oliva, *The International Trans-Avantgarde* (1982)¹

sculptures of totemic presence and drawings that often recall the stolid figuration of 1930's Social Realism or classical period Picasso. This back and forth between elasticity and permanence is not as unusual as it sounds. In many ways, it was one of the primary engines of early Modernism, central to the evolution of both Matisse and Picasso and a host of other artists who followed in their footsteps. Perhaps with Larocque, it is also related to Friedrich Nietzsche's notions of the Dionysian and Apollonian, the insistent cycle of Romanticism and Classicism, both within us and within the visual arts. More recent thinkers like R.D. Laing and Michel Foucault would relate it to the divided self or fragmented consciousness, mental frameworks they suggest are inherent to our era.

For some reason, when initially encountering the work of Jean-Pierre Larocque, I felt instinctively that he was a Trans-Avantgardist. It was odd that such a specific art historical term should leap to mind, but somehow it seemed perfect and still does. No artist likes to be labelled but here, at least, is a term that addresses the fascinating character and range of Larocque's practice. The term addresses not only the mutability of form in his work but perhaps more importantly the mutable nature of history and time, that is so central to his vision.

Who calls anything Trans-Avantgarde anymore, or anybody a Trans-Avantgardist? Bonito Oliva's wonderful moniker and series of essays from the late 1970s, early 1980s have fallen out of favour. Perhaps they were seen as simply a marketing

strategy for the Italian artists he was promoting at the time (Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Mimmo Paladino). Or more likely, the New York-centric art world was never going to adopt something so *outré* sounding, even if the galleries and magazines were starting to admit that a change was in the air and that significant artists were indeed practicing in such foreign places as Italy, Germany, Great Britain and even Canada. Yet of all of the terms used to try to define the change of paradigm in the visual arts we now call the Post-Modern, it remains my favorite. Certainly, it is better than Neo-Expressionism and all the other neos and posts. Partly, it's the inspirational sense of the prefix trans. Neo of course simply means new (Neolithic, Neo-Classical, Neo-Geo) and post means after (Post-Impressionism, Post-War, Post-Colonial). Whereas trans means across; trans-Atlantic, transformation, transsexual, transcendental. It involves spanning, a back and forth between things, a mutation of one thing into another. It can even cut through something as in trans-section. Most importantly it involves the breaking down of hierarchies, between art and craft for instance, an acceptance of all the various languages of visual culture without too much censure or prejudice. Rejecting Modernism's 'hysteria for the new' the Trans-Avantgarde proposed a free-range diet of the complete history of visual culture. There is no old or new, there is no before and after. It therefore, calls into question the notions of progressive or conservative in the context of art. All of this fits Jean-Pierre Larocque's creative mindset and production like a glove.

I'm not sure what works of Larocque's I first saw or when. Probably I stumbled upon photos of the clay pieces, perhaps the standing figures or horses. I was struck immediately by their technical mastery and their odd cultural baggage. They recalled the Chinese terracotta Xi'an warriors and

equestrian statues that were on an international tour at the time and therefore much in the news, but they were, of course, different. They positioned themselves between worlds, between the east and the west surely, but also between the ancient world and what felt like a futuristic one, a bit like the characters in the Mad Max movies. The figures, both human and animal, were nomadic, seekers, wanderers. They appeared to move from place to place with their belongings on their heads or dwellings on their backs. Artist as nomad and art as essentially nomadic is one of the central tenants of the Trans-Avantgarde, with Oliva championing an art that "becomes a nomad's map of the progressive movements practiced outside of any direction pre-constituted by artists, the seeing-blind, wagging their tails around the pleasure of an art that doesn't stop at anything, not even history."²

Later when I discovered Larocque's longstanding drawing and painting practice my sense of his path as an artist was enlarged and I realized he actually did have his roots in the Trans-Avantgarde or at least in the late 1970s, early 1980s return to imagery in the visual arts. In preparation for writing this essay, I sat in Larocque's studio last summer while he showed me portfolios of works on paper from 1972-88. There I discovered that his balancing of abstract language with recognizable



Terracotta Army of Qin Shi Huang

1. Achille Bonito Oliva, *The International Trans-Avantgarde*, Giancarlo Politi Editore, Milan, 1982, pp. 8-10.

2. Achille Bonito Oliva, "The Italian Trans-Avantgarde: Post-structuralism into the field of art", *Flash Art* n°92-93, 1979.

imagery, his iconography of mutating forms, animals, schematic figures in theatrical spaces was already being articulated and that a recognizable personal repertoire was developing.

Because Larocque established himself in the 1990s as one of the most celebrated North American artists working in clay, he has tended to be seen as a ceramicist who draws rather than the other way around. In fact, he was already in his thirties when he first began to work in clay, while he had been drawing and painting on a daily basis since adolescence. Larocque's ceramics have been shown widely and much written about. They are part of important public collections and therefore part of the dialogue on the history of contemporary ceramics. His works on paper, up until recently, have been private. At the artist's suggestion, they were included and became an integral part of his show at the Gardiner Museum in Toronto in 2006. He is well aware of their significance as a source point for his entire practice. A wonderful thing about this current exhibition is that it allows us to see some of his earliest drawings and gouaches for the first time, to realize how ideas were already latent within these works on paper that he has explored and refined for more than three decades.



Jean-Pierre Larocque in 1956

FALSE STARTS, THE BOX FACTORY & A CAREER IN CERAMICS

Some artists have a relatively straight forward formation from college to BFA to MFA, often with a preferred medium already established (sculpture, painting, print). Others take a more circuitous road, full of changes, interruptions and adjustments. Even though there are a number of constants in his work, Larocque's skill sets and professional practice were formed in disparate ways over an extended period of time. In conversation about his beginnings as an artist, before anything else, he acknowledges the important early lessons that his parents provided. His mother Yvonne (née Tellier) and father Paul-Émile were both from Montreal's French-Canadian working class neighbourhood of St. Henri. Without high school diplomas, their lives as manual labourers became a lesson in hardscrabble survival, the importance of a personal work ethic and the significance and beauty of making things with your own hands. Larocque's mother was both housewife and a factory worker. When he begins a project with clay, the artist says that he is reminded of his mother rolling, folding, fluting and scoring dough as she made pies for the family. Often working two jobs at the same time, after stints as a fireman and in a print shop, Larocque's father opened a box factory at 699 Rue St. Philippe in St. Henri in 1953, the year of Jean-Pierre's birth. The large 2-storey industrial building, stood at the corner of Rue Charlebois alongside the train tracks, allowing for easy transport of raw materials and finished product. The business specialized in large custom-built, wooden crates designed for the shipping of heavy machinery. Although a francophone working environment, in keeping with the anglophone

dominance of business in Quebec at the time, the company was called Dominion Box Makers. The city of Montreal in the 1950's was home to other companies with similar names; Dominion Glass, Dominion Steel, Dominion Cartridges and Dominion Textile, where Larocque's mother and her five sisters worked for many years, all named in deference to the Dominion of Canada, the largest country in the British Commonwealth, the pink countries on our classroom maps. The *Quiet Revolution* in the province of Quebec was yet to come.

More than just a source of fond memories, the Dominion workshop left fundamental marks on Larocque and his art practice. He recalls the smell of the wood, the saws and joiners, the industrial space, the scale of the enterprise, and the challenge of the projects at hand. The huge crates Larocque's father built had to accommodate the ungainly shapes of different motors, turbines and other large mechanical objects. This involved complicated interior substructures, which had to girdle and buttress the cumbersome and expensive cargo. Wooden supports were often of irregular profiles; scrolls, arabesques, odd angles, vectors, sometimes with large holes drilled through them. The shop floor and scrap bins would be littered with eccentric wooden fragments, which a young Jean-Pierre would play with, while his father worked.



Screens used to print on wooden boxes at the factory of Paul-Émile Larocque



Bruce Nauman
Skewed Tunnel and Trench in False Perspective
1981

Unsurprisingly, the grown-up Larocque will introduce similar looking elements into his drawings and sculptures. Initially they resurface as scaffolding or lattice-like imagery in Larocque's graphic work, but of course they play a larger, more utilitarian role in his 3-dimensional work, appearing as supporting elements or wedges for his large ceramics. Using as much as 200 pounds of clay in a single piece, Larocque has evolved elaborate and playful armatures. A sculptor whose clay model is destined to be molded, then cast into plaster or bronze, has the liberty of using armatures of lumber and twisted wire. However, all the supporting structures of the ceramic artist must be built with clay to allow them to be fired in the kiln together. This means that supports must be either hidden or integrated into the artwork. Larocque has developed ingenious ways to play games of hide and seek with his sculptures and their supporting devices. Using semi-hardened, rolled or extruded clay, he creates long rods that are textured to resemble wood, rope, rags or metal rebar. He also makes triangles, half circles and ovals of clay that sometimes even appear to have the markings of band saw or circular saw cuts on their surface. Pushing clay into the lids of metal paint cans, or shredding and folding it to resemble felt strips, he produces an architecture of *trompe l'oeil* studio debris which doubles as structural underpinnings. The visibility and humour of Larocque's armatures recall Picasso and Bruce Nauman, both of whom unashamedly used bric-a-brac supports in their sculptures, awakening in the viewer the sense of

studio process and procedure. While this kind of improvisation stems in part from modern and contemporary studio practice, one can't help believing that a good deal of it still goes back to the shop in St. Henri. On a recent visit to Larocque's ceramic studio, I watched in trepidation as one of his large horse sculptures was raised and lowered with ropes and winches into a tight-fitting kiln with little room to spare and thought how much this must be like the large pieces of machinery carefully hoisted and then nestled into the Dominion Box Makers' crates, so long ago.

Although Larocque will frequent and work in the St. Henri workshop for many years, by the time he reaches school age, the business had become successful enough to allow the family to move out of the old neighbourhood first to St. Bruno and Ville St. Laurent and finally to the more upscale town of St. Lambert on Montreal's South Shore, where Jean-Pierre was largely raised. By this time, his sister Lise (12 years older) had married and left home. Larocque's early schooling had a decidedly old-world aspect, boarding with the Catholic nuns at Petit Collège Anasthase-Forget for primary school, followed by high school studies in *les cours-classique* at Collège Mont-Saint Louis. After this conventional formation, his education gets a bit sketchier. As he describes it, his visual arts training was sporadic and idiosyncratic. Yet, in the end its unpredictable nature actually proved

to be fortuitous. Unable to enroll into Fine Arts at CEGEP Vieux Montréal, Larocque did a year in the *Esthétique de la Présentation Program* there in 1972, developing skills in technical drawing, perspective and design that will serve him well as a professional artist. It is there that he will meet French-born Marie-Laure Tribout Falaise. Cultured in both literature and the fine arts, her delicate pastels and embroideries will become early influences on Larocque. Although they will often live in different parts of the world, together they embark on a 40-year relationship, which ends only with Falaise's death in 2014.

Larocque did not last long in college and in the spring of 1973 set off for several months of travel which took him to London, Amsterdam, Paris, Florence, Rome and then Greece and the islands where he spent time in Corfu and Crete, visiting the Palace at Knossos. Pen and ink sketchbook drawings from the trip reveal simple costumed figures and the rather decorative and symbolic studies of nature common to adolescence. Larocque's European adventure was followed by three years of odd jobs back in Montreal as a house painter, carpenter and worker in the family shop. He does not return to school until 1976, when he does a single year of Fine Arts at the Université du Québec à Montréal (UQAM). Concentrating in printmaking, especially intaglio, he also makes a series of wooden sculptures with left-over scraps from Dominion Box and tries clay for the first time making some large ceramic vessels. These initial university studies are cut short by his father's cancer, which necessitates Larocque taking over and carrying on the family business for roughly four years. He continues to draw and paint at home, while trying to maintain the factory. Possessing the experience to manage the shop, he struggles with the role of businessman and the challenges of a

changing socio-economic landscape. The fact that he was torn away from his nascent development as an artist exacerbates the situation. After his father's death in 1982, the family business is sold and Larocque goes through a period of travel, self-reflection and mental depression, which eventually leads to psychoanalysis.

By 1984, he feels ready to resume his art studies. Aware of what was being touted as *New Image Painting* or the *New Figuration*, he decides to enroll in the BFA program at Concordia, attracted by certain faculty members there who are challenging the dominance of abstraction in Quebec. As always, nothing seems to go as planned. The reasons remain unclear, but somehow, due to his earlier university credits and mature status, he is prevented from enrolling in the Drawing and Painting program and offered Ceramics classes instead. Here he will meet David Dorrance who, recognizing Larocque's talents, will introduce him to the possibilities of realizing his artistic ambitions in clay. Never one to shirk from challenges or hard work, in 18 months, Larocque emerges as the star student in the program, and with the encouragement of Dorrance and Visiting Artist Rudy Autio will apply to the MFA program at the New York State College of Ceramics at Alfred University in Alfred, New York. Again, at Alfred, he proves himself to be one of the most serious and hardworking of the students. Less invested in the history of crafts than his peers, he is still trying to

find out if ceramics as a medium can accommodate his broader interests in contemporary figuration. Installation shots of his MFA exhibitions show a combination of works in painting, drawing and sculpture on display and the emergence of human figure and animal imagery, including the horse that he will later develop and refine. Among the faculty, Larocque works closely with Wayne Higby and Tony Hepburn, an Englishman who introduces him to the emerging New British Sculptors William Woodrow, Tony Cragg and Barry Flanagan. These artists, along with the general impact of Neo-Expressionism and the Trans-Avantgarde, give Larocque the necessary licence to make his ceramics more openly figurative.

After his graduation from Alfred, Larocque embarks on what has become a typical rite of passage for a professional visual artist/educator. Residencies, research grants, workshops, visiting artist and teaching gigs allow for both financial reward, on-going travel and continued growth. Over the past 30 years, Larocque has lectured and conducted workshops all over the United States and Canada, in Europe and Asia. He has taught ceramics at the University of Georgia, at the Emily Carr College of Art and Design, Alfred University, University of Michigan, California State University in Long Beach, California, where he worked closely with Tony Marsh and most recently at his old alma-mater Concordia University. Throughout the 1990s, his ceramic sculptures attract increasing



Jean-Pierre Larocque in his studio, 2019



Bill Woodrow
Switch
1986



Barry Flanagan
Leaping Hear
1980

and significant attention. Until its closure in 2008, he was represented by the Garth Clark Gallery in NYC, the most respected commercial gallery for ceramics in the world. Larocque has developed a distinctive voice as an artist, with a sophisticated repertoire and language of his own. A believer in ideas coming out of work, rather than work stemming from ideas, he resists pronouncing upon his practice in other than the most subjective terms. Not wishing to impose specific meanings on a piece or a series, he refuses even to title his work, except in the most straight forward fashion. In this way, the bulk of his ceramic production comes down to basic subdivisions such as *Large Heads*, *Standing Figures*, *Houses*, *Horses* and *Horses with Baggage*.

THE STATUS OF CLAY & THE SWAMP OF TIME

Are ceramicists to bother about whether they're put down as potters or hailed as sculptors? Should they – and we – care about nomenclature? Opinion changes: achievement stays. Achievement also erases the difference between the utilitarian, the vessels and the fine-art sculpture. Once again, results experienced, not discussed or debated, are all that counts when it comes to art as art.

Clement Greenberg, *The Status of Clay*, First International Ceramic's Symposium (1979)³

Anyone who has ever put their hands into a pile of wet clay or felt it tickle and ooze through their fingers on a pottery wheel, knows what a powerful seducer it can be. You are in touch with something primordial, a throwback to the caves, to the swamp, you feel as though you're sliding down a muddy hill as a child. For a number of reasons, when I moved to Montreal in 1977, many of my initial friends were ceramicists, allowing me to absorb the materiality and mystique of the medium and to discover how it situated itself within the art world. There are many aspects to the emergence of ceramics in North America in the 1970s. The back-to- the-land ethos of the counter-culture lead to an interest in communal living and a revival of pre-industrial production. Ceramic pioneers like Bernard Leach and Michael Cardew were canonized and small potteries sprung up like mushrooms in rural communities and in small urban, industrial buildings. Affordable kilns even allowed for private basement and garage studios. While it is easy to belittle this aspect of ceramics with terms like *granola*, it remains an important part of the medium, standing as a challenge to an increasingly plastic and disposable world and also reminding us that there is a strong sense of morality and community spirit associated with working with clay.

While esteemed in both the Far East and Middle East, aside from the customary look at Greek vases in the standard Introduction to Art History classes, ceramics is largely left out of the overall picture of Western aesthetics. The 1970s and 80s saw substantial efforts to position ceramics more completely within fine art discourse, with no less a figure than Clement Greenberg delivering the keynote address at the *First International Ceramics Symposium* at Syracuse University in 1979. Although most large art schools will have

a Ceramics program or at least the basic facilities to work with clay, its position as art rather than craft remains a sore point. While serving as Studio Arts Department Chair, not so long ago, I recall the snobbery that certain Sculpture professors felt towards the Ceramics program. Interestingly enough, there is a positive side to the fact that the medium continues to be belittled, ghettoized and trivialized as women's work or trinket making. Ceramics is now being used by artists as a vehicle for addressing issues of class, gender and you guessed it, elitism. Post-modernists like Leopold Foullem, Greyson Perry and Shary Boyle use the Victoriana of grandmother's gold rimmed teacups, the hackneyed nature of the Grecian Urn and Royal Doulton figurines to explore homosexuality, global politics and the gothic depths of the feminine psyche. In fact, the idea of turning conventional aesthetics on its head is a staple of ceramics in its uphill battle for recognition. Considering Greenberg's vaulted yardstick of quality in art, which he immortalized in his famous essay *Avant-garde and Kitsch* and made the lynchpin of his Syracuse lecture, it is ironic that for many years the most visible practitioners of clay as fine art in North America were Funk ceramic artists like Robert Arneson and David Gilhooly who thumbed their noses at the very idea of high-brow quality and the timeless classic.



Shary Boyle
Looney Tunes
2016



Work produced by Jean-Pierre Larocque
at Concordia University, 1986

While a young Jean-Pierre Larocque was certainly interested in ceramics as sculpture rather than as bowl or teapot and also drawn to overt figuration rather than the more general organic abstraction of artists like Peter Voulkos, he had an aversion to the tawdry, cartoony aspect of Funk figuration. It was too jokey, too shallow, too camp for his sensibility. While there are elements of humour in Larocque's approach, they remain elements rather than the heart of the matter.

He is essentially a serious man, hermetic and perhaps also something of a Europhile, still enamored by the Western humanist tradition. He would rather be looking at Puvis de Chavannes at the Musée d'Orsay or reading Marcel Proust than watching the Simpsons on TV. In fact, one of the strongest aspects of Larocque's work as an artist is how much it is informed and haunted by the ghosts of this illustrious past.

There is starkness and high drama in Larocque's earliest documented ceramic sculptures from Concordia (1984-86). They show the artist using his skills as a draughtsman and printmaker to stamp and emboss clay surfaces with beautiful and mysterious textures. Rolling out cookie and paper-thin sheets of clay, he draws, perforates and prints on these surfaces, before cutting and folding them

3. Clement Greenberg, "The Status of Clay", Lecture Presented at the First International Ceramic's Symposium (1979), *Ceramic Millenium: Critical Writings on Ceramics History, Theory, and Art*, edited by Garth Clark, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 2006, p. 5.

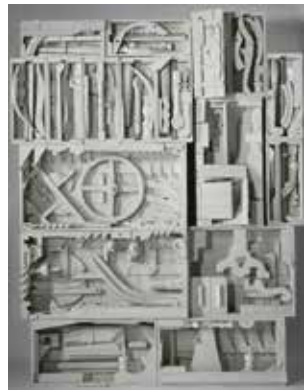
into sculpture. Aiming at a certain physicality, the works are roughly a meter tall, a height which remains his preferred scale. An *Untitled* work from this period has the proportions of a giant vase or vessel but it sags and shifts like a duffel bag or a pile of laundry. Its surface is scored with tattoo-like markings and submerged imagery like a prehistoric fossil. There is a suggestion of a head with a peculiar hat in the upper corner of one side, which hints at the figures that will appear more explicitly in later work. A triptych from this period already includes Larocque's trademark ability to imitate wood and fabric surfaces. It appears to be fired in a number of sections, which are then combined for final presentation. The overall look is majestic, yet haunting suggesting church architecture or a religious reliquary. In this regard, it resembles Louise Nevelson's white wooden reliefs. These early pieces already show Larocque's preference for a very light touch with glazes, leaving the finished works with a patina of creams, sepia and pale charcoals, like a piece of slightly overdone toast or a roasted marshmallow. The artist's love of *trompe l'œil* embossment and textures is firmly established. There is a strong sense of forces pushing from underneath towards the surface like something made with a vacuform machine, or suggesting aspects of an X-ray. They bring to mind Betty Goodwin's soft ground etchings of vests, which were well known in the Montreal art milieu at the time and that Larocque would have known from his studies in printmaking.



Sans titre
1988

During his time at Alfred University (1986-88), figuration begins to be more overt in Larocque's ceramics. While there are some elegant, compact pieces that seem to be precursors of his recent *pigeon houses* or the architectural forms on the back of his horses, he generally experiments with more erratic and riskier constructions. Going vertical to heights of six feet, he develops stilt-like supports upon which he fabricates fantastic narratives, with an odd cast of characters. In one, a multi-dimensional figure with the face of a bear on his torso, stands sentry with a stick, in a landscape of water towers and an elongated, bird house. An Egyptian-themed sculpture has a large Mickey Mouse eared rodent piloting a floating funeral pyre. A stylized, Lynn Chadwick-like figure with an enormous belly button walks a dog. In another, a gigantic bird pokes its head out of a complex studio construction that includes an overturned bucket, an easel and an ominously studded shape.

At Alfred, Larocque is closer to NYC and its museums and galleries, becoming more fully aware of the general return to figuration in painting and the impact of German Neo-Expressionists like Anselm Kiefer, Georg Baselitz and Markus Lupertz, the Trans-Avantgarde Italians Cucchi, Chia, Clemente and Paladino and mavericks like



Louise Nevelson
Dawn's Wedding Chapel IV
1959-1960



Georg Baselitz
Der Hirte
1966

Malcolm Morley. All these artists are rummaging through visual languages that Modernism had seemingly discarded, particularly Trecento painting of Italy, 19th Century Symbolism, Metaphysical Art and 20th Century Expressionism, revisiting and putting personal spins on myths and symbols from the past. The question of unity and purity in art is under scrutiny. Stylization and hybridity become the rule. A number of artists use animals and human/animal combinations; dogs, fish, tigers, birds, goats, roosters, lions and horses, plenty of horses. Famously, the American New Image painter Susan Rothenberg used the profile of a horse as an exercise in painting from 1974-79.



Susan Rothenberg
Cabin Fever
1976

The horse appears as Pegasus in Kiefer's work and as both a cowboy mount and Trojan Horse in a number of Morley's paintings. Larocque also acknowledges that Max Beckmann was much on his mind during this period, especially his bird imagery in paintings like *Bird's Hell* (1938) and *Begin the Beguine* (1946), where the beaks and wings become threatening weapons, as well as spiritual and sexual metaphors. Another influence at this point is Marino Marini and his drawings and sculptures of horses. For Larocque, a further motivating feature of the Trans-Avantgarde/Neo-Expressionist explosion is that many of the principal artists are working in both painting and sculpture. The impact of both the scale and iconography of something like MIMO Paladino's polychromed bronze *Giardino Chiuso* (1982) can certainly be seen in Larocque's ceramics from Alfred. The heads, horses, standing figures and houses that are in this present exhibition, all have their beginnings in this manic flurry of research and production from the late 1980s. These various bodies of work will be refined and extended into the 1990s and remain the artist's principal motifs to this day. There must now be dozens, perhaps a hundred variations on each of them.



Horse sculpture from Ming dynasty



Sans titre
1992-1993

Larocque's first *Horse Sculptures* emerge at Alfred and are clearly visible in his graduation show, with and without riders. Less overloaded and crazy than his other sculptures with animal imagery, they begin loosely with both horse and rider no more than suggestions in clay. In some early ones, decorative pedestals seem as important as the equestrian statue itself. Throughout the 1990s Larocque will elaborate and refine his horses. Some early iterations are symmetrical, where head and tail are almost interchangeable. Here the artist begins putting structures on the horses' backs and developing ways to integrate the bottom supports into evocative vignettes of fallen material. He proceeds in others to place the horses in antique settings with classical columns acting both as theatrical stage and armature. In a couple of very beautiful sculptures, the horses are on scaffolding as though they are under construction. In one, the horse is without a head, but is supporting both a small house and a human figure swimming on the pitched roof. This mixture of wonderment and tragedy is not unusual in Larocque. The most obvious evolution in the horse sculptures is their move toward verisimilitude. The artist begins to use reproductions from encyclopedia on horses, basically the generic profiles that designate breed and origin. Increasingly exact in proportion and highly realized, they astonish in their realism. In

this sense, they are closer now to a sculpture like Robert Graham's *Spy* (1981). Yet, Larocque's avoidance of polished bronze or even glossy glazes maintains the warmth of the clay surface, which at times imitates the horse's hide and the qualities of a living creature. The sensitive play between black and white clay in recent small horse sculptures simulates moulting and if you are lucky enough to put your hand on one of the horses after it emerges from the kiln, the sense of body temperature on this perfectly realized miniature creature is uncanny.

A unique and peculiar feature of Larocque's horses is that so many of them carry houses on their backs. Or do they? Are these houses or are they shrines? Or simply baggage? Clearly more than an elaborately designed saddle, their connotation remains open ended. Larocque says that they began innocently enough. Working in the tight quarters of the ceramics studio alongside other artists, he was forced to place his slurry bucket on one of the horse's backs and liked the look of it. To the artist, this addition suggested all sorts of things.



Sans titre
1990



Cabanes
2005-2006

*I had this vague notion of palanquins, elephants with chairs on their backs, painted buses and trucks in Turkey. Then I discovered, travelling in the countryside of France and Italy, these archaic structures, pigeon houses.*⁴

Beyond these references, it seems to me you could pile-on a bunch of others; pagodas, Buddhist temples, latticed backyard sheds. There is certainly also something of the Dominion Box crates in their madcap play with the illusions of jig-sawed plywood, dowels, saw dust, discarded rags, spring coils. In the introduction, I mentioned Laing and Foucault and notions of schizophrenia and fragmented consciousness. Perhaps the houses more than anything else in Larocque's oeuvre suggest these attributes. In some ways, there is an insanity about the over-the-top multi-culturalism of the houses and also the carefully constructed illusions of wood, tile and architecture applied to improbable, impossible, un-reconcilable structures. Their obsessive and tightly-wound layering has the driven 'making-for-its-own-sake' quality of outsider art like Ferdinand Cheval's *Palais idéal* or James Hampton's *The Throne of the Third Heaven of the Nations' Millennium General Assembly* (1950-1964).



Ferdinand Cheval's Palais idéal, built between 1879 and 1912



Pigeon house

You might say that Larocque's *Large Heads* also begin during these seminal years. At least aspects of human heads are included in his ambitious Alfred narratives and suggested in some early, loosely made bust-size pieces. However, it is not until the mid-1990s that his large single heads will begin to coalesce. Their evolution is an interesting one, not exactly Darwinian, although there is something of the cave and Neanderthal proportions about the early ones, especially a series from 1996. More rugged than the horses and houses, they have the roughed-up quality of a Voukos, the excavated relic aspect of Stephen De Staebler's work, and the pathos, great invention and volcanic energy of Picasso, all artists that Larocque admires. Broken and wounded, theirs is a raw existential drama. Many of them have the hollowed-out eyes of skulls.

The more recent heads from 2005-06 shown at the Gardiner Museum and the ones exhibited here from 2018 are less brutal and death-like, but no less disturbing. Lumpen and slightly oversized for their supports, they are precarious and appear melancholic.

4. Jean-Pierre Larocque, email exchange with the author, December 2018.



Tête
1997

Necessity being the mother of invention, for the large heads, which require substantial support, Larocque forms clay over orange construction cones to fashion dynamic and solid anchors for these formidable giants. Although the heads are embellished with elaborate structures and wild flourishes on their tops, sides and back, the human likeness is obvious and pronounced. The face is that of an ordinary man, not a warrior or a super star. It is tight lipped, with a large nose, more Gene Hackman than Johnny Depp. The large heads have a golden ochre hue but are also close enough to the colour of band aids and Clearasil to suggest the skin of a pasty-faced Caucasian. Detecting a likeness to the artist, I asked perhaps tactfully, if they were self-portraits. When Larocque confirmed that in many ways they are, I was delighted and bemused. Amongst the symbols and archetypes, it is refreshing to encounter an old friend, even if he is a bit haggard looking. In the catalogue text for Larocque's show at the Gardiner Museum, Susan Jefferies connects the figurative sculptures to the concept of the "Everyman".⁵ She speaks of their humility and sense of resignation, likening them to Samuel Becket's character of Estragon in *Waiting for Godot*. Certainly, these references ring true with the *Large Heads*, where the singularity of being human is most present.

Perhaps it is too obvious to interpret the embellishments that surround the faces as thoughts, memories, desires, wounds, although all of that is there to be seen. The backs of the heads mostly resemble the ruined architecture of Piranesi etchings or an abandoned stage set. These sorts of surprising details and tropes are present in a lot of Larocque's work, but it is the faces themselves that are crucial here. Using his typical method of patching sections of rolled clay together, on the faces they are like bandages, skin grafts or pastry crust, their paper-thin veils covering or partially covering eyes and mouths. *The Heads* have been likened to bog people or mummified bodies, certainly they also seem to relate to the Frankenstein monster, perhaps especially how sensitive and touching he becomes in the story. Could there also be an aspect of Dorian Gray? While human vanity and larger existential questions may begin in adolescence, old age certainly makes them more profound. The artist embarked on these sculptures as he was entering his fifties, facing his own mortality and dealing with the terminal illness of his partner. They are desperately human and like Estragon seem more than a little confused by their solitude and fate. Perhaps they are crying out, "Don't touch me! Don't question me! Don't speak to me! Stay with me!"⁶ Or muttering Estragon's most oft quoted line, "Nothing to be done."⁷



Stephen De Staebler
Untitled Mask II
1966

Similarly, barnacle-encrusted and encumbered, Larocque's *Standing Figures* do not have quite the same sense of individual personality about them. The first one is life-size, made in Long Beach in 1994. A warrior, we assume, with a Sam Browne military belt and the suggestion of an epaulet on his left shoulder, he is bundled up like a desperate soldier on the Russian front. His face is puffed up, perhaps bruised, as the whole body appears to have been beaten. It is a magnificent and moving testament to survival. A few years later, Larocque makes another sunnier, standing figure in yellow clay, more like a boy scout than a soldier with a knapsack and canteen, or is that a holster with gun? Here the body is pear shaped, with the swell of jodhpurs and the accoutrements hanging on his belt making the upper torso look slight and weak. As the *Standing Figures* evolve, they seem to become stiffer, their regalia more elaborate and obtuse and their faces more generalized, becoming more like sentries than warriors. In this regard, there are the aforementioned similarities with the Xi'an terracotta soldiers. Closer to home, Larocque's *Standing Figures* recall the post-war or post-apocalyptic survivors in Georg Baselitz's *Heroes Series* and Odd Nedrum's portrayals of arctic hunters and wanderers. On a more quotidian level, there are aspects of homeless people, doing their best to stay warm in their suits of rags or the eccentric fringe of street society, performing and busking like Moondog or Sun Ra.

There are many off-shoots to these basic themes of Larocque's ceramic sculptures. Wall tiles and reliefs of ornamental heads, their yellowish clay recalling the sunny atmosphere of Mayan Gods and temples or Greek Medusa heads. Small versions of the horses and small portrait-like heads, which sensitively combine black and white clay are modest in both scale and temperament. Their

quiet simplicity provides a respite from the bulk of Larocque's ceramic production, which in general is loaded to overloaded; elaborate architecture, horses with baggage, figures crawling with serpentine energy, everything encrusted with the debris of history, of things past, of things remembered, combining various historical threads and allowing for many possible interpretations. While they are all in their own way, forthright and recognizable, they remain enigmatic. They can be troubling, even creepy in their sadness and strangeness or heartening in their beauty and stoic strength. Who they are, what they are and what they are doing here remains open-ended. Even their scale complicates a unified reading. Seeing Larocque's ceramic work in reproduction, they all appear the same size. In fact, there are significant variations. While one of his early standing figures was life size, in general they are 2/3 scale. If we use this as a yardstick, then the horses shrink to the size of dogs, while the heads become gigantic. In contrast, like children's toys, the small horses and B&W heads suggest a miniature universe. In the end, what Larocque has managed to create with his ceramic sculptures when they are assembled together, much like the world of Gulliver or Alice or Terry Gilliam's *Adventures of Baron Munchausen*, is a land of spectacle and make-believe, with the resonance of deeply felt truths.



Standing Figure
1997

5. Susan Jefferies, "Trapping Shadows", *Jean-Pierre Larocque: Clay Sculpture and Drawings*, Gardiner Museum, Toronto, 2006, p. 12.

6. Samuel Becket, *Waiting for Godot*, Grove Press, New York, 1954, Act 2, p. 37.

7. Samuel Becket, *Waiting for Godot*, Grove Press, New York, 1954, Act 1, p. 7.



Cheval
2018



Sans titre – Série *Petits chevaux*
2005-2018

PAGES 100-109
4 œuvres sans titre de la série *Petits chevaux*
2005-2018





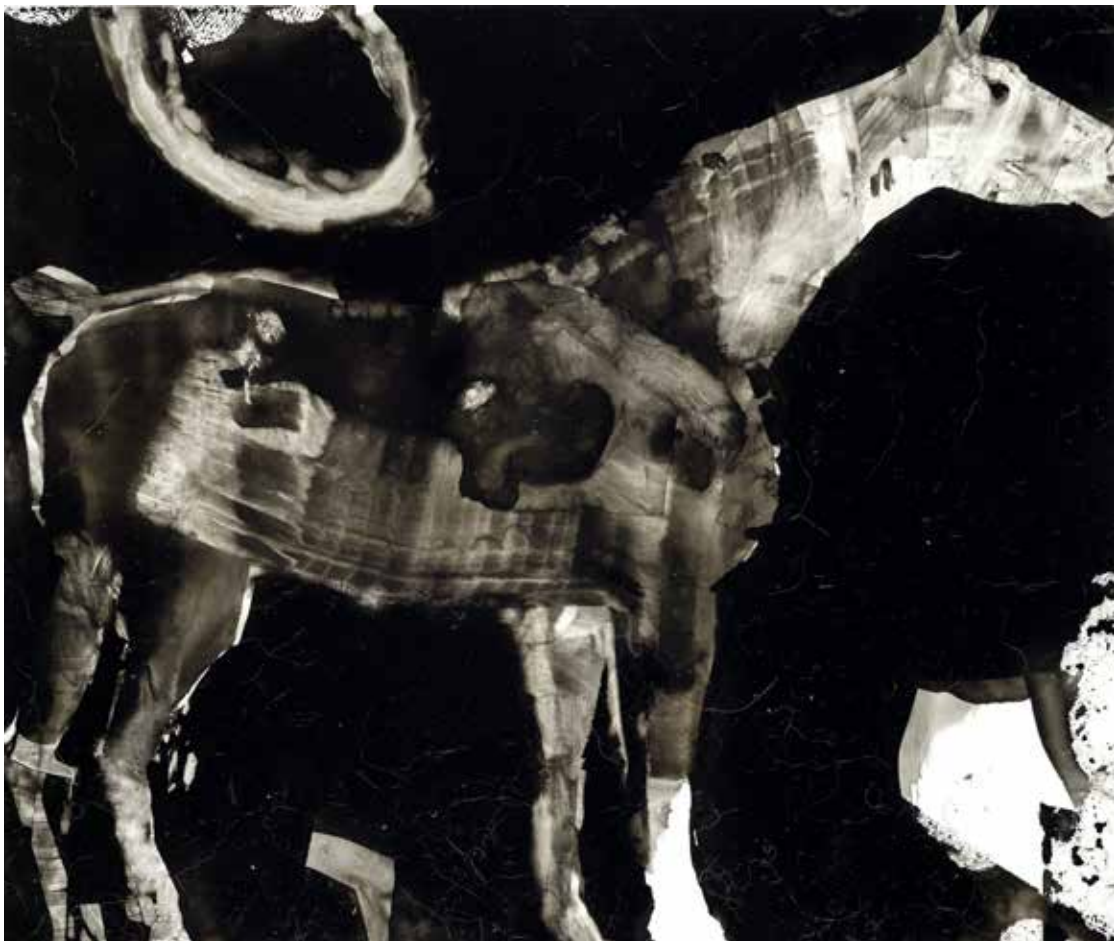








4 œuvres sans titre de la série *Chevaux d'encre*
2018



**THE SECRET
PORTFOLIOS
AND MIND
AT LARGE**

*For the artist, drawing is discovery.
And that is not just a slick phrase; it
is quite literally true.*

John Berger⁸

*Each person is at each moment capable of
remembering all that has ever happened
to him and of perceiving everything that is
happening everywhere in the universe.*

Aldous Huxley, *The Doors of Perception*⁹

Earlier in this essay, I mention a day spent viewing works on paper in Jean Pierre Larocque's studio. There were several folios and hundreds of images, dating back to his earliest efforts from college. Drawings in different media, mostly what I would call clean media, smudge-free media; ink, pencil and gouache, both colour and black and white. The work in the portfolios has never been exhibited and I had the distinct impression that, aside from Larocque's wife, it had never been seen before. I was conscious that this was a special occasion and we took our time. Because I am a painter and Larocque's interests lie as much in the history of drawing and painting as in ceramics, we spoke easily about techniques and references within the work. What I saw and what we discussed was an eye opener and in many ways, gave me the keys to

CI-CONTRE, DE HAUT EN BAS
Sans titre
1981

2 oeuvres sans titre
1975

Sans titre – Série Doodles
1978

appreciating his practice. I realized how dedicated he had been over a sustained period of time, how much of his output he had kept under wraps all these years and how important the drawings and gouache paintings were to him. Traditionally, drawing has always been the great incubator for artists, from Villard de Honnecourt to Louise Bourgeois, a method of probing and discovery. In a time when artists and students often pull out their cellphones to show you photographs of what they are doing, it is refreshing to see reams of paper charting a lifetime of earnest searching.



PAGE DE DROITE
Sans titre
1972



8. John Berger, "Drawing", *Selected Essays of John Berger*, edited by Geoff Dyer, Vintage, New York, 2003, p. 10.
9. Aldous Huxley, *The Doors of Perception*, Grafton Books, London, UK, 1977, p. 19.

As always with Larocque, one is struck by the hard, determined effort and the level of quality he manages to maintain. There is a measure of resolve in almost all of them, very few have the feeling of sketches. Nothing is much bigger than 14"x18". Yet, even the tiniest of sheets is full of nervous but highly controlled mark-making, elaborate filigrees in pencil and pen and ink, pointillist-like build-ups of gouache, so thick with daubs and dashes of paint that their pebbly surfaces can be read with your fingers. Like an athlete, a daily practice of drawing and painting creates body memory and that is certainly present in this work. I realize that before anything else, before they can be qualified as figure compositions, landscapes or abstractions, they are first and foremost products of this curious, persistent human tic.

Among the earliest drawings, there are only a couple that I would characterize as sophomore; student efforts of lonely figures strategically located on the page against a cosmic backdrop, as if a Jean-Paul Lemieux character had wandered onto the cover of *Disraeli Gears* or *Revolver*. Drawings from his first trip to Europe suggest that Larocque is already working on ideas of human hybridity, with people in exotic and unexplained headdresses. But figure drawings of this sort are few and far between in his early efforts, with the artist more enamored with ideas surrounding abstraction and ornamentation. By the mid to late 1970's he begins to hit his stride, with a variety of what I would call *all over* drawings and paintings. Introduced to the work of Pierre Bonnard and Odilon Redon by his partner Marie-Laure Tribout Falaise, and inspired by her soft pastels, Larocque makes his own nature-inspired drawings. Done largely in gouache, working from his imagination rather than from direct observation, these works are of *nature*, rather than *from nature*. We are reminded



Arthur Rackham
Illustration from the publication
Midsummer Night's Dream
1908

Alan Glass
Sans titre
Circa 1980

of Jackson Pollock's famous declaration, "*I am nature!*" Filtered through an increasing awareness of Quebec's particular brand of abstraction, the coloured ones are bold and intense with rich reds, golds and turquoises.

Shifting back and forth between representation and abstraction, his 1970s works on paper are also a product of the heady, seventies counter-culture. Beyond the trippy album cover art, graphic touchstones of that era were Aubrey Beardsley, William Blake and the Pre-Raphaelites whose wedding of the spiritual and the sexual seemed like apt metaphors for the post-sixties lifestyle. Larocque was also interested in 19th century English illustrators like Arthur Rackham, whose pen and ink renderings of gnarly tree roots, leaves and fairies represent the fanciful side of paganism. One of the strongest ideologies of late 1960's, early 1970's youth culture was the notion that everything is in everything and that everything is sacrosanct. Eloquently summed up by Allen Ginsberg in his footnote to *Howl*, "*The world is holy! The soul is holy! The skin is holy! The nose is holy! The tongue and cock and hand and asshole holy! Everything is holy! Everybody's holy! Everywhere is holy! Everyday is in eternity! Everyman's an angel!*"¹⁰

A highly Romantic ideal, popularized by the beat and hippie introduction of Eastern religious thought into the North American consciousness. This cosmic perspective is reinforced by one of the key principles of physics; that the basic building blocks of the universe are no more or less than shivering energy. All of this was certainly amplified, for many, by the use of psychedelic drugs.

Although Larocque's work has similarities with Henri Michaux's *Mescaline Drawings*, he is quick to let me know that he was never a *druggie*. Yet, his highly focused drawings of minutiae, which marry the macro and micro, inferring both galaxies and molecules are marvelous examples of what Blake would call *seeing a world in a grain of sand* or what Aldous Huxley refers to as *mind at large* in his *Doors of Perception*. Larocque's powers of concentration are impressive, spending hours and days rather than minutes on each image. In a rooming house rental on Dorchester and MacKay he makes an exquisite series of tiny drawings with a Rapidograph pen that are high points in turning trifles into essentials. There are some lovely soft pencil drawings that develop into fruit-like, oval shapes. In general, Larocque creates a gigantic

texture of the living, his marks coming together like hanging vines, undergrowth or a system of roots. Sometimes these concentrated drawing exercises become more ornamental, especially in a suite done with 4H pencils. The hard and shiny lead strokes digging into the paper like stone carving. Amongst these works, there are two very small drawings done in Paris in 1975 that already resemble the decorative aspects of the ceramic houses that the artist will do 15-20 years later.

For Larocque, the most important series to come out of this early graphic work is what he will call his *Doodle Drawings*. An unfortunate name, stemming from the German words *dudeltopf*, *dudeldopp*, translated as *simpleton*. Anything but simple, the *Doodle Drawings* most commonly executed in fine ballpoint, are complex and phantasmagoric. Like the classic, mindless inscriptions in the margins of notebooks, they are semi-conscious elaborations of interconnected form. In their playfulness, the way they slip in and out of focus, distort and camouflage, they recall Surrealist exquisite corpses, Max Ernst frottages and Salvador Dali's hidden faces. Larocque estimates that he has done 200-300 *Doodle Drawings* over the years, dividing them into *First Generation*, done between 1974-82



Sans titre – Série Doodles
1977



Sans titre – Série Doodles
1979

10. Allen Ginsburg, «Footnote to Howl», *Howl and Other Poems*, City Light Books, San Francisco, 1956, p. 21.

and *Second Generation*, done in a more recent spurt of activity in 2004-2005. His interest in this approach to drawing is an extension of the earlier work on paper but they were given new impetus when Larocque saw an exhibition by Alan Glass at Galerie Gilles Corbeil in Montreal in 1977. A later-day Surrealist best known for his Joseph Cornell-like boxes, Glass had studied with Alfred Pellan and lived in Paris and Mexico City. Larocque was dumbfounded by a series of untitled pencil and watercolour drawings by Glass that mix the most Baroque aspects of 19th Century Symbolist art with religious iconography. Larocque's *Doodle Drawings* are just as complex, just as meticulous but looser, less rigid. While the spaces in Glass' watercolours tend to flatten like illuminated manuscripts or Far Eastern mandalas, Larocque allows his elements to move and rotate almost gyroscopically, in hypnotic swirling rushes. More importantly they are less infused with religiosity and art history, more tied to the natural sciences. I confess that I am not immediately drawn to the concept of doodling. It smacks too much of the childish game everyone plays of spotting elephants in the clouds or the famous quote by Leonardo, which suggests that stains on a wall may resemble landscapes and battle scenes. But, I will also confess that I have rarely seen this manner of drawing executed at such a sophisticated level.

My preferences lie within the *First-Generation Doodles* which maintain links to natural forms and resist sitting comfortably in the rectangle of the paper, establishing surprising shapes on the page. The *Second-Generation Doodle Drawings* are more emphatically rendered, fill the rectangles more uniformly and are almost exclusively little heads erupting from clouds. However much they revolve around the idea of change and mutation, they strike me as somewhat predictable.

Just as in his ceramic sculpture, the mid to late 1980s are a particularly fecund period for the artist's graphic work. While the first generation of *Doodle Drawings* seem directed by natural forces, subject to the uncontrollable laws of climate and growth, sprouting and blooming like weeds, rushing and flowing like water, the drawings, connected to his Alfred ceramic sculptures, have a distinct look of the theatre about them. Less curvaceous, they are constructed in blocky planes like a Cubist collage, more deck of cards than ball of yarn. Abandoning ballpoint pen for black gouache with corrections in grey, he develops a cast of characters, some of whom will play a role in his sculptures, others becoming templates for the later, larger figure drawings of the late 1990s and beyond. There are some relatively naturalistic portraits of the artist



Philip Guston
Angel
1947



Philip Guston
Sans titre
1958-1959

in his studio. More common are invented figures, sometimes animal, sometimes human, sometimes doll-like, resembling teddy bears or large puppets, placed in stagey situations, allowing Larocque to sort out the poetics of different combinations. While the drawings are never done in preparation for a particular sculpture, there is a wonderful pencil drawing that is clearly related to his large *Birdman* sculpture. What is interesting in this drawing and others of the period is how the artist has transformed the organic tangles of his *Doodle Drawings* into similarly complex orchestrations of stage settings and studio bric-a-brac.

Beyond the energizing influences of the Neo-Expressionist and Trans-Avantgarde painters at this time, Larocque is carefully studying Philip Guston, and Guston's idol Max Beckmann. For any artist looking for ways to combine and compress complex visual information and human narrative into a tight package, Guston and Beckmann provide master classes. The basic principle is one of compression and release, with an element of surprise, like a spring-loaded device. It all hinges on the thorny interplay between flat surface and 3-D illusion. There is the so-called push and pull aesthetics, which is simply the battle on the page or canvas between the flat and the illusionistic, a back and forth, like percolating coffee or a chest breathing. It can be steady as in so many post-Cubist works,

but it becomes more interesting when it is more erratic, less predictable. Beckmann suggests that when we are presented with conflicting spatial information in a painting or drawing, when the spectator is unable to decide if one thing is in front of another, if something is flat or protruding, whether it is a dark hole or simply a strong shadow, we are forced to enter alternate dimensions where the basic principles of time and space become skewed, unhinged, fantastic. He calls it the fourth dimension.¹¹

Under Beckmann and Guston's tutelage, Larocque was certainly toying with this kind of spatial slippage in his Alfred drawings. In an *Untitled* drawing with a figure measuring perspective with his pencil, he superimposes form upon form, like the fish on the boy's face, while compressing and aligning his outstretched arm with the dogs back to complicate a clear spatial reading.



Sans titre
1986



Sans titre
1986



Paula Rego
Study for Opera Series IV
1982



2 œuvres de la série
Dessins d'Omaha
1982

11. Max Beckmann explains his ideas about the 4th Dimension in a 1938 lecture entitled *On My Painting*, published by Hanuman Books, Madras & New York, 1992, pp. 25-26. An excellent example is his *Still Life with Telescope* (1927), where the deep black of the opening in the trumpet and the table legs create holes or vortexes, where the colour of the wall shares the hue of the tulips to such an extent that we are confused about where one ends and the other begins.

The imagery from these small theatrical drawings, will reach an apotheosis in a series of 6-8 large drawings that Larocque did shortly after graduation during a residency at the Bemis Foundation in Omaha Nebraska in 1988. Done with black gouache on 31"x 44" sheets of Stonehenge paper, the artist makes frequent adjustments and corrections with white, grey and beige dry pastel and gouache, creating ghost imagery and work of great density. The theatrical, even circus-like quality is clear, especially in a Pieta scene with an elephant on a platform and a naked boy with a wooden mallet speaking into a megaphone.

While certainly playful and child-like, some of the characters have a Sesame Street aspect, with their slit mouths and button eyes and noses, there is a clear sense of something going wrong in all of them. A woman is seen trying to pick up or revive a fallen man, while a character in hat, tuxedo and tails holds back a crowd. There are heads on sticks, people held aloft on platters. Another resembles a well-known drawing by Philip Guston from 1947-48 entitled *Study for the Tormentors*. Larocque says that Krazy Kat, George Herriman's transgressive cartoon strip, in which a mouse terrorizes a cat, was much on his mind. Certainly, he is also looking at Paula Rego and William Kentridge and their tumultuous *Punch and Judy* shows. The *Omaha Drawings* with their distillation of human experience into high theatricality will serve as templates for future drawings.

THE HUMAN FRIEZE

When you get the whole world into a representation of the human form... you also let the whole world in and the art becomes more social.

R.B. Kitaj¹²

The idea of the human frieze, a formal presentation of humanity, remains an important part of visual culture. From the Parthenon to Gustave Courbet's monumental *Burial at Ornans* (1849-50) to Paul Gauguin's *Where Do We Come From? What Are We? Where are We Going?* (1897) to Frida Kahlo's *Moses Nucleus of Creation* it has been used as a measure of life and a template for contemplating the human condition. While it may seem like an antiquated concept, it continues to be revisited to great effect by such diverse contemporary artists as Daniel Richter, Kerry James Marshall and Dana Schutz. What do we have in common, how do we differ? Is there such a thing as a shared human story, an everyman or woman, a social fabric? One can feel these same questions and same sense of epic statement in the large charcoal drawings of Jean-Pierre Larocque. At 46" x 72", they are his biggest artworks. They are also among his most impressive and enigmatic.

Free-wheeling at the outset, Larocque begins by drawing heads from his imagination, then improvises from there, adding bodies, costumes, context, making them more and more theatrical. Their mastery and mystery is heightened by the technique. Done with charcoal on large sheets of white paper, they are so dense with black and

luminous with light, that at first glance they seem like white chalk drawings on dark grounds. Using simply a stick of charcoal, soft rags and erasers, Larocque manages to give the drawings the density of a richly modeled and glazed oil painting, with beautiful transparencies and surprising shifts of light and shadow. The interplay between dark and light is stupendous and unnerving. The technique leads to faces and figures oscillating between black, white and shimmering mid-tones, giving the drawings qualities of photo negatives or X-rays. In the process, it also seems to me to create a kaleidoscope of race and nationality. In fact, there are so many faces that I interpret as African, Caribbean or Afro-American that I can't help but think of Romare Bearden's Harlem photo-collages or William Kentridge's charcoals about South Africa. Larocque is nervous about this particular reading, suggesting that the fact that the faces are black, white and in-between is more a result of technique than any kind of message, sending me examples of related work that he did in coloured gouache. Far less dramatic and moving than the charcoals, here heads turn into multi-coloured masks. Anyway, what's the problem? Is it so weird that a Canadian artist, a Quebec artist should do a series of drawings that mingle multi-cultural profiles? Isn't that what we are about? It seems to me that these questions of colour, raised paradoxically by B&W drawings are precisely what makes these works so engrossing, challenging and topical.

Surveying the *Large Horizontal Drawings*, I recognize or think I recognize rabbis, fakirs, businessmen and hustlers in fedoras, supplicants in taqiyah, kufi or the mitered hat of a bishop. There are Egyptian profiles and Vishnu-like multi-limbs. Are those rabbit ears and cat whiskers on some of the heads? Is that a pirate? In one drawing a black choir boy looks towards us as he stands beside a nondescript white figure in a dunce's hat, beside him a heavily made-up, female performer with large earrings and next to her, the profile of a child in a hooped skirt. The principal figures are women rather than men and there are children, lots of children. The sense of play and dress-up is palpable throughout. Girls appear to be lawn bowling in one. In another, a boy struts and dances amidst a cacophony of heads and gesticulating hands, with a dog at his side that seems to have a belly full of candles. One of the oddest qualities of these drawings is their sense of time and place. What little room the figures allow, suggests a theatre set with simple props like boxes, lamps, a lectern, a doorway. Of the large female figures, one is dressed like some sort of Mayan priestess, two others are in ribboned bonnets and finery. One of these resembles a melancholic Mary Poppins, underlining a Victorian or Edwardian aspect to the series. The mixture of pomp and circumstance with what seems like an undertone of sadness puts me in mind of Paul McCartney's mini-operettas *Eleanor Rigby* and *Penny Lane*, both throwbacks to the British music hall. While the cultural baggage locates each figure in various social orders, the meaning of the whole is illusive. The suite of drawings is dramatic, operatic, but it also has the deadpan aspects of pantomime and Kabuki theatre. The mannequin-like character of the heads makes them almost interchangeable. Are they unique individuals or rather archetypes? Individualism certainly seems subsumed into something bigger. It is not however, the oceanic sense of the *Doodle*



Sans titre – Série *Grand fusain* (détail)
2018

12. R.B. Kitaj, "A Return to London" (interview with Timothy Hyman), *London Magazine*, vol.19, Feb. 1980, pp. 15-27.

Drawings, but rather some other dream-like social order. Are these reveries old fashioned nostalgia or do they speak to our times more than we at first realize?

Less epic in scale and scope, but no less impressive is Larocque's *2 Figure Suite* begun in Long Beach, California while he was teaching there in 1997. In this series, he frees himself from the concreteness of the stage and the sense that he needs to fill up the space of the paper. The initial ones, done on creamy ochre grounds, treat the figures in a more delicate fashion. The blocky, stuffed animal quality of the *Omaha Drawings* and the complex profiles in the *Large Horizontal Charcoals* give way to a lighter, more lyrical touch. The Long Beach drawings use a mixture of coloured conté and gouache and the passages with sepia have a sense of Larocque's work in clay, with a soft pliable, kneading aspect to the rendering.

In a number of the drawings, looping lines and the startling use of multiple limbs suggest that the figures possess flapping wings or that they are polymorphous. An octopus appears behind two such figures. Another interesting feature of these drawings is that the feet all touch the bottom edge of the sheet of paper, providing the airy characters with a sense of anchor.



Pablo Picasso
Sans titre
1968



Romare Bearden
The Dove
1964

While there are touches of Edgar Degas, Larocque is clearly channeling Pablo Picasso in this suite of drawings. Through the university library, he was able to study Christian Xervo's 34-volume Picasso catalogue raisonné, focusing particularly on the etchings and late drawings. It is in his works on paper that Picasso gives full rein to his imagination, playing through obsessions about sex, freedom and mortality through his own very ribald take on art history. In each of his drawings, Larocque posits two opposing figures. While lips are not moving, they are in silent conversation with one another, sometimes men coupled with women, sometimes women with women. On occasion, he leaves the question of gender open-ended. Like actors in a dressing room between performances, they are costumed or in a state of undress. Genitalia, breasts, warm bellies and thighs exude a gentle eroticism. Posturing is at times naturalistic and other times exaggerated and stylized. While there are no masks per say in these early drawings, costumes work much the same way, certainly calling into question the nature of the individuals. Aspects of the *Large Heads* and the *Standing Figures* emerge in the head dresses of several figures. Random scribbles and passages of paint suggest an artist testing his tools, giving everything the exploratory nature of a sketch-book.



Two Figures, Woman with Red Hair – Série Deux personnages
1997

The later *2 Figure Suite* drawings, done recently in Montreal, with pen and ink on white grounds are less sensual and nuanced. Closer to Picasso's etchings, they oscillate between the clean contour line of Greek pottery decoration and the more congested use of cross hatching. The interplay between figures is more direct in these later works. The eyes of the protagonists meet. In one, a couple appears to be playing simple hand games, while others are more confrontational. A young girl with a hammer and stick of dynamite in her hand confronts a figure with an elaborate head dress that seems to include an aggressive dog. Renderings are flatter, blunter, everything is done in stark profile, Egyptian style. The repetition of human anatomy, especially the flutter of hands and profiles has none of the naturalism of the earlier drawings. Movements are more mechanical. Perhaps these later additions to the *2 Figure Suite* are simply more cerebral, more of the mind than of the body. Or maybe, we are dealing with automatons rather than human beings, wound-up, but life-like toys.



Film still from the movie *Hugo* by Martin Scorsese, 2011

Larocque's commitment to drawing is of long-standing and his skill sets are impressive in range. As in his ceramics, he has a tendency to revisit themes over many years. While he did briefly return to the *Doodle Drawings*, in general, his recent drawings have tended toward the theatrical and the narrative. Like costume dramas or period pieces in cinema, they serve as explorations of both the intimate world of the imagination and the grand posturing of history.

CODA: QUIET LIKE GHOSTS

If I had to create a god, I would lend him a “slow understanding”: a kind of drip-by-drip understanding of problems. People who understand quickly frighten me.

Roland Barthes, *The Neutral*¹³

I’m in the business of making ghosts appear.

Jean-Pierre Larocque (March 14, 2018 during a workshop at Sheridan College)

This essay began by referring to Jean-Pierre Larocque as a Trans-Avantgardist, a nomadic artist driven not by a specific ideology but by a desire to draw on the deep historical reservoir of the human imagination. More so than dance, theatre, music or literature, the contemporary visual arts have tended to emphasize extreme or absolute positions. For those of us who love painting, drawing and sculpture, their history, their evolution, their internal mechanics and their continued promise, it is often the middle ground rather than the vanguard artists that matter most to us, artists who revisit, re-imagine, rework and finally revitalize a continuum that refuses to die.

What sort of place does Larocque occupy within this continuum? How do we sum up what he has achieved? Certainly, we need to recognize and applaud his insistence over the years that ceramics needn’t restrict itself to its own history but can

engage in a broader dialogue with art. He also demonstrates the enormous breadth of drawing, how it can be a ‘thing-in-itself,’ not simply a preparation for painting or sculpture. Like any significant artist, he has created his own voice, but also has a lineage within the greater matrix. There are distinct qualities of 19th Century Symbolism and Surrealism in his *Doodle Drawings*, filtered through Arthur Rackham and Winsor McCay. Surely, he is a sentimentalist, so often considered a dirty word in the serious arts, smacking of Hallmark cards and feel-good movies. How else do you explain his love of hand puppets and doll-like faces or the deep longing and nostalgia within the *Large Horizontal Drawings*. Philip Guston has been mentioned a number of times in this essay. Yet, for Larocque it is not the late, great, maverick Guston of the 1970s that he is drawn to, but rather the artist’s corny, 1940s mid-western paintings of children in paper hats playing mock war games. Is he a fantasist concocting unusual worlds and creatures, as in his *Houses* and *Standing Figures*? Do his horses with their ties to the Tang and Ming Dynasties and their pagoda-like structures on their backs suggest what Edward Said would call Orientalism? Probably the most baffling question surrounding Larocque’s practice revolves around its hermeticism, its enigmatic nature. Is he a recluse or a social animal? Is he holding up a mirror for us to view ourselves or taking us down the rabbit hole?

At openings or during artist’s talks, Larocque tells me that more than anything else, people want to know about the horses and that he feels silly telling them he is not sure why he feels compelled to make them. How should the artist reply to these questioners? Perhaps it is significant to note that the earliest of horses, the *Dawn Horse* from 30 million years ago was no bigger than a dog, precisely the

size of Larocque’s sculptures of them. Should we consider that horses are generally associated with freedom and power, that the Greeks related them to Mars, the god of war and the Chinese to good fortune, that they have been credited, more than any other animal, with the spread of human civilisation. It is commonly thought that horses are spiritually sensitive animals, able to detect ghosts and that if several horses are standing together, a storm is likely to be on the horizon. Should the artist trot out this information when questioned? Excuse the pun! Do we need to know all these things to fully appreciate Larocque’s sculptures of horses?

When I spoke to Larocque about my various thoughts on his *Large Horizontal Charcoal Drawings*, he told me only that he had been reading Mervyn Peake’s *Gormenghast Trilogy* when he started them. Does this suggest that characters from these sprawling novels make appearances in the drawings? Could the *Bright Carvers* be involved? Does this negate the fact that I might think about Downton Abbey, *The Love Song of J. Alfred Prufrock*, the Windrush Generation, and Brexit when I look at them?

For people outside of the arts, it seems odd that artists don’t always know why they do something or what its meaning is. How could they not? And yet what makes us return to certain artworks over and over again is surely a dual sense that along with what we perceive as profound truths, they also possess unfathomable mystery. Because Larocque’s memetic skills in both ceramics and on paper allow him to create a highly convincing universe, we buy into it. And yet his is an elastic universe. In all honesty, this may be the only credible way to recreate things, allowing them to reveal what truths they have by moving in and out

of meaning, and back and forth in time and space. More than anything else, this exhibition of Jean-Pierre Larocque is the record of a lifetime of work. Work! Work! Work! The most important and concrete mantra of the artist. The record of labour, of concentrated time spent, represents a huge part of our appreciation of art. It is palpable in Northern Renaissance oil panels and limewood altarpieces, in a Tintoretto fresco, a Tibetan mandala in sand, a Chuck Close portrait and most certainly in Jean Pierre Larocque’s sculptures and drawings. His technical mastery, apparent throughout the show, will be enough to win over most people. The wow factor of “how did he do that?” And yet, there is also a modesty, a sense of politeness in the work acting as a counterpoint to this bravado. Having lived intimately with these works, while writing this essay, I have a fantasy that once the show is installed and the vernissage is over, the lights will go out and then, like sleepwalkers, Larocque’s characters will proceed to prowl around the old Post Office, mingling with each other. The gnarly roots and tangles of the *Doodle Drawings* and the Medusa-like filigree and debris of the sculptures will become unmoored and float in space. 1700 Notre Dame Street West will be like the inside of a mind, fantastic and shifting. Come morning, things will return to their places with the upmost discretion, quiet like ghosts.

13. Roland Barthes, *The Neutral*, Columbia University Press, New York, 2005, p. 37.



Felipe – Série Grand fusain, personnage debout
2002



Sans titre – Série Grand fusain, personnage debout
2009



Sans titre – Série *Grand fusain*
2008



Sans titre – Série *Grand fusain*
2008



Sans titre – Série *Grand fusain*
2008

PAGES 132-133
Sans titre – Série *Grand fusain*
2018





Sans titre – Série *Grand fusain*
2018



Sans titre – Série *Grand fusain*
2018

Ceci n'est pas un cheval: l'art de Jean-Pierre Larocque



Jean-Pierre Larocque en 1971

Que devons-nous tirer de l'œuvre de Jean-Pierre Larocque? Sculpteur qui dessine, dessinateur qui sculpte, il a compté sur des personnages, des maisons, des chevaux et autres sujets figuratifs afin d'exprimer ce qu'il avait à dire pendant une bonne partie des trente dernières années. Sa fusion de la représentation et de l'expression a formé des créatures et des structures en terre cuite recouvertes de surfaces traitées en relief avec une épaisseur et une densité baroques. De sa remarquable série de dessins en noir et blanc se dégage la consistance de noirs maculés par des présences fantomatiques que nous pourrions chercher dans l'imagerie par rayons X de la psyché — la résonance de leur richesse évoquant des textes et images confucianistes, bouddhistes et taoïstes, ainsi que les magnifiques peintures noires de Goya et les portraits de Frank Auerbach.

Au cœur de ses œuvres réside une ambiguïté profonde et indéfinie. Ses sculptures de chevaux ont peu à voir avec la sphère équestre. Ses maisons d'argile et ses nichoirs offrent peu de renseignements sur les habitations ou l'ornithologie. Ses têtes et personnages dessinés et sculptés n'offrent aucun indice sur les identités et les histoires des personnes qu'ils représentent, s'ils représentent quiconque.

Edward Lebow

Son identité artistique est tout aussi ambivalente. Pris entre les vagues d'images didactiques qui martèlent les rives de l'art contemporain et les îles de contemplation plus calmes qu'il a choisi d'explorer, Larocque remet carrément en question son titre de sculpteur. «Je dis que je suis céramiste; je travaille avec l'argile [...] Je m'identifie aux peintres modernes qui ont réalisé des sculptures¹».

Cette dualité, chez Larocque, a parfois engendré une confusion. Dans les années 1970, un enseignant, observant ses dessins frénétiques, a déclaré: «Ce n'est pas du dessin; c'est une activité.» Dans les années 1980, un autre, examinant les riches surfaces de ses sculptures, a suggéré qu'il s'apparentait davantage à un peintre égaré travaillant avec le mauvais matériau. À ce moment-là, aucun des deux commentaires n'a semblé très utile, considère Larocque. Toutefois, tous deux ont considéré la force motrice et haptique de ses œuvres: une obsession physique qui va au-delà du quotidien et se rattache, comme l'a dit Susan Jefferies, à la «littérature épique — noble et classique, traditionnelle et innovante²».

1. Sauf indication contraire, toutes les citations de Jean-Pierre Larocque sont tirées d'entrevues réalisées avec l'auteur les 15, 22 et 29 juillet et 5 août 2018.
2. Susan Jefferies, *Jean-Pierre Larocque: Clay Sculpture and Drawings*, Musée Gardiner, Toronto 2006, p.12.

Le mélange d’agression et d’empathie — de mortel et d’idéal — relie le physique et le spirituel de manière à faire écho aux traditions et aspirations les plus profondes de la sculpture figurative. Pourtant, ces dernières ne cherchent pas à évoquer ce qu’elles décrivent ou incarnent. Elles reflètent plutôt les processus profondément intimes de penser, voir, ressentir, toucher et, ultimement, réagir.

Traçant l’éventail complet de l’amour et de la perte de façon éloquente, l’approche et le registre de Larocque n’apparurent pas d’une inspiration artistique soudaine. Ils semblent avoir émergé à travers sa vie.

Né en 1953, Larocque a passé ses premières années dans le quartier Saint-Henri, à Montréal, qui a aussi vu grandir ses parents. Sa famille a plus tard élu domicile sur la rive sud du fleuve Saint-Laurent. Larocque raconte : « C’est un quartier gentrifié maintenant, mais à l’époque, c’était un quartier d’une grande pauvreté » Situé entre les rails du chemin de fer et le canal Lachine, il s’agissait d’un bastion de familles canadiennes-françaises et de cols bleus qui travaillaient dans les usines à proximité, dont celles de textile, et les petites tanneries de cuir.

Sa mère, Yvonne Tellier, travaillait dans les moulins, et ce, dès l’âge de treize ou quatorze ans, raconte Larocque. Elle a ensuite assemblé des radios dans l’usine voisine de RCA Victor avant de se marier, puis de quitter le travail pour élever Larocque et sa sœur aînée. Ses parents ont rapidement lutté pour sortir de cette situation de pauvreté.

Son père, Paul-Émile Larocque, a commencé à travailler à l’âge de dix ans. Il a occupé deux emplois pendant une grande partie de sa vie adulte. Pendant seize ans, il a travaillé de nuit pour le Service de sécurité incendie de Montréal. Ne dormant que très peu, il entreprit la fondation d’une entreprise fabriquant des caisses d’expédition en bois. C’était un monde rempli de fabricants, se souvient Larocque. Chacun travaillait de ses mains « et tout le monde était entouré d’outils ». Son père était toujours affairé à construire et à réparer quelque chose : un escalier ici, un toit là-bas, des boîtes pour son entreprise en plein essor. « Ma mère cuisinait tout le temps. » Elle était aussi couturière, cousant et réparant. Constamment. De temps en temps, elle levait les yeux de son travail, se souvient Larocque, et l’invitait : « Pierre, viens toucher ce tissu. Peux-tu sentir comme il est beau et précieux ? »

Elle n’était pas la seule à attirer son attention sur la beauté et l’artisanat. Larocque se souvient d’un oncle qui sculptait des chevaux dans le bois. Une fois, il a équipé un cheval avec un chariot sculpté à la main, puis l’a amené à une brasserie voisine, a frappé à la porte et l’a vendu au propriétaire. Un autre oncle, nommé Roméo, a construit des nichoirs et, une fois, un magnifique bobsleigh en bois, conçu pour Larocque. « Ils pensaient tous que l’oncle Roméo était un doux rêveur », a déclaré Larocque à Susan Jefferies, « mais sans le vouloir, il m’a offert une image qui continue à vivre en moi³ ».

Ces moments lumineux sont non seulement restés dans sa mémoire et ont alimenté ses travaux futurs, mais ils ont également attiré son attention sur autre chose : « Les matériaux peuvent être beaux, et vous pouvez les transformer », dit Larocque. Ils ont

suggéré le lien puissant qui existe entre le travail de la main et celui de l’esprit, ainsi que la notion selon laquelle *faire* est une forme de réflexion qui peut ouvrir la porte à l’expression de choses qui ne pourrait se manifester autrement qu’à travers le langage des matériaux. « Le message était que c’était la façon de vivre. C’était valorisé », dit Larocque. La fabrique de boîtes de son père, la Dominion Box Makers Ltd., deviendrait une leçon durable et un terrain d’essai pour cela. Jeune, la mère de Larocque était en proie à la maladie alors, lorsqu’il avait six ans, il a été envoyé au pensionnat. Chaque samedi matin, son père le prenait avec lui et l’emmenait à l’usine, où Larocque jouait dans les bacs à ordures, construisant des objets avec des blocs, des bandes et des copeaux de bois mis au rebut. « J’adorais cet endroit », se souvient-il. « J’ai adoré son odeur. » Il a trouvé, dans ce jeu, la liberté d’improvisation et a découvert la richesse de l’application de résidus — même minimes — à la création de sujets et de formes nouvelles, une approche qui deviendra centrale dans ses explorations en studio dans les années à venir.

En vieillissant, l’usine est devenue une autre sorte de pierre de touche. L’expérience du travail dans cette usine — à intervalles depuis son adolescence jusqu’à la fin de sa vingtaine, lorsqu’il en a pris la direction à la place de son père, mourant — a créé un fossé profond et aliénant entre ce que Larocque voulait faire et ce qu’il se sentait obligé de faire. Il tempêtait devant la routine de la construction de boîtes et souffrait à devoir suivre et répéter les mêmes étapes, les mêmes gestes, encore et encore. Travaillant sur la chaîne de montage, il dérivait de la tâche à accomplir dans des rêves éveillés, se souvient-il. « Je pense que c’est à ce moment-là que j’ai commencé à être artiste, dit-il. Je me suis dit que si j’avais à faire un travail, ce serait une aventure totale. » Des années plus tard, chaque

fois qu’il entendait des étudiants ou des artistes se plaindre du travail ardu et des étapes nécessaires pour produire une idée en argile, il se demandait en lui-même : « À quoi bon le faire ? Pourquoi aller au studio si cela vous donne l’impression de travailler dans une usine ? »

Il a commencé par faire des dessins imitant les styles psychédéliques de pochettes de disque de l’époque, comme *Revolver* ou *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band* des Beatles. Il a gribouillé, dessiné et fait son chemin vers l’art avec de petits dessins à la plume et au stylo bille sur papier ou dans des cahiers — une activité exclusivement privée. Afin de mieux faire connaître ses ambitions artistiques, il s’inscrit à l’École des arts graphiques, école technique montréalaise qui constituait également une étape préparatoire à l’École des beaux-arts de Montréal.

Cette décision s’est avérée très heureuse. Un jour, dans une classe consacrée au modelage de la figure, il fait la connaissance de Marie-Laure Tribout-Falaise, une artiste d’origine française qui a immigré à Montréal au début des années 1960. Bien qu’il soit adolescent et qu’elle soit au début de la trentaine, elle deviendra une amie et une force directrice dans la vie de Larocque, puis finalement son amoureuse. Son âge la distinguait des autres étudiants présents dans la classe et, pourtant, c’est son approche studio qui a attiré l’attention de Larocque. « Elle faisait des choses d’une manière que personne d’autre ne faisait », dit-il. Tandis que le reste de la classe essayait de sculpter fidèlement les contours du modèle posé devant eux, « elle modelait de petites boules d’argile, une à une, et les attachait comme une accumulation ». Au fil du temps, « je la regardais travailler en studio et je me suis soudain rendu compte que peindre et dessiner

3. Ibid., 16

pouvaient être une aventure», explique Larocque. Au début des années 1970, le monde de l'art montréalais auquel elle l'a introduit était riche d'un enthousiasme pour l'improvisation et croyait en la force de l'art pour façonner de nouvelles idées, perceptions et modes de vie. Il l'a d'abord vu sur les murs de son appartement, qui «étaient tapissés de peintures et de dessins de ses amis, [qui] étaient en fait des peintres», se souvient Larocque. Beaucoup étaient affiliés aux automatistes, le rejeton abstrait et lyrique du surréalisme européen né à Montréal dans les années 1940. Il l'a également aperçu dans les assemblages structurés avec une grande délicatesse — semblables à ceux de Joseph Cornell — d'Alan Glass, dont l'exposition à la Galerie de Montréal en 1972 l'a convaincu : «Il se passe quelque chose ici que je n'ai encore jamais vu.» Il voyait en Alan Glass quelqu'un qui avait pleinement assimilé la pensée automatique et la recherche du merveilleux qu'André Breton avait encouragées à la naissance du surréalisme.

«Tous les écrivains connaissent le fossé qui existe entre aspiration et performance, et cela les affecte», a écrit V. S. Pritchett⁴. Pour Larocque, les œuvres réalisées par Glass, qui demeurerait un de ses héros à vie, et par les autres artistes que Tribout-Falaise lui a présentés ont mis en lumière le fossé qu'il ressentait dans son travail et son expérience. «C'est à ce moment-là que j'ai vu pour la première fois ce que j'appelle de l'art véritable», se souvient-il.

Cela a jeté une lumière vive sur ses propres dessins, lui ouvrant les yeux sur «la différence entre faire un dessin animé ou une bande dessinée et peindre», dit-il. La peinture — la grande peinture — a un but différent. Elle détient le pouvoir de transformer une surface bidimensionnelle en un espace virtuel animé par la couleur, la lumière et le mouvement.

«Vous mettez une touche de couleur sur la toile, puis vous ajoutez quelque chose... et vous vous retrouvez avec une peinture de Joan Mitchell», explique Larocque.

Au milieu des années 1970, Larocque se consacre à la peinture, à la gravure et à la sculpture. S'appuyant sur ses expériences d'enfant, alors qu'il jouait dans les corbeilles à bois de l'usine de son père, il a construit des assemblages inspirés de ceux de Louise Nevelson à partir de blocs de bois et d'autres pièces trouvées. Dans ces collages ou assemblages sculpturaux, les surfaces animées laissaient présager l'intensité visuelle et physique des œuvres à venir. Puis, à l'âge de 24 ans, alors que Larocque était sur le point de terminer ses études à l'École des beaux-arts de Montréal, son père a reçu un diagnostic de maladie en phase terminale et Larocque a été renvoyé au travail en usine. Il a dirigé la fabrique pendant environ cinq ans, avant de la vendre en 1984 et de se lancer dans la pratique artistique, qui allait devenir sa vie.

Il s'est inscrit à l'Université Concordia et s'est consacré au travail de l'argile, du bois et du dessin. Exécutés avec de hauts contrastes de noir et de blanc, ses dessins s'inspirent en partie de l'existentialisme des figures simplifiées des dernières œuvres de Philip Guston. Leur imagerie a évolué depuis les abstractions de ses premiers dessins vers des groupes complexes de figures et parfois de chevaux, dessinés avec les lignes les plus simples.

Ses œuvres en terre cuite menaient une vie connexe mais distincte. Sa série de vaisseaux, dont les flancs plats étaient comme des façades en relief, semblait surgir directement des textures et des surfaces richement détaillées qu'il avait explorées en

peinture et en gravure. De loin, ils avaient l'aspect de canettes d'aluminium aplaties par les automobiles et laissées sur la route, leur riche relief de plis, de textures, de motifs, de replis et d'empreintes racontant l'histoire de chaque mouvement et de chaque geste de Larocque. Avec des formes allant de trois à quatre pieds, les sculptures «à quatre côtés» lui ont permis de commencer à concevoir en trois dimensions. L'occasion de manipuler les surfaces sur plusieurs plans a fait émerger «quelque chose qui ne fonctionnait pas en peinture», se souvient-il. Ces œuvres ont également établi une échelle — d'environ la longueur et la largeur de la portée de ses bras ouverts — qui resterait la sienne tout au long de sa carrière.

Ce qui frappe dans ces œuvres et celles qu'il a faites en 1986 en tant qu'étudiant de troisième cycle au Collège de céramique de l'État de New York à l'Université Alfred, c'est leur tentative de chevauchement entre abstraction et figuration. Il a rempli son imagerie — cela s'appliquait aussi à ses dessins — de suggestions figuratives avec l'apparition de têtes, de bras, de nez, d'oreilles de Mickey Mouse et de têtes de chevaux. Ces références facilement reconnaissables n'ont fait que ponctuer ses œuvres ici et là, comme piégées par ses efforts à mesurer la distance et la différence précise entre la représentation de choses connues et réelles et l'expression de nouveaux sujets et de nouvelles significations.

Il s'intéressait de plus en plus au rôle de la gravité : comment pouvait-elle, durant la nuit, réduire des sculptures qui semblaient parfaitement stables en tas de gravats humides ?

«Le lendemain matin, à mon arrivée au studio, deux pièces se retrouvaient sur le sol à cause de l'eau qui s'y était infiltrée», se souvient-il. «Alors, j'ai commencé à regarder ce qui était au sol.» Cela semblait être une révélation. Mais en réalité, c'était un retour à l'imprévoyance de la construction de nouvelles formes à partir des tas de blocs de bois sciés de l'usine de son père.

Il a vu comment les produits et sous-produits de ses efforts — les morceaux brisés, affalés, rasés et tombés sous ses œuvres — pouvaient mettre en lumière des possibilités qu'il aurait autrement manquées. Il s'est rendu compte que la manière dont les choses sont fabriquées pouvait jouer un rôle dans ce qu'elles signifiaient ultimement. Pourtant, il évitait les techniques habituelles en céramique, évitant ainsi le travail qu'il considérait «comme une simple démonstration de virtuosité». Il aimait l'improvisation, à la manière du musicien qui veut «essayer de faire quelque chose d'aventureux sur le piano». «Je ne veux pas faire quelque chose de prévisible.»

Il a élargi son vocabulaire sculptural en utilisant l'argile à différents stades de durcissement, employant l'argile séchée devenue dure comme du bois — comme le contreplaqué et le carton employés à l'usine — comme échafaudage pour supporter les dalles d'argile humide empilées par la suite. Pour ce faire, il a créé dans son atelier une sorte de chaîne de montage de pièces d'argile. «J'ai commencé à avoir un flux d'éléments, beaucoup de dalles de différentes épaisseurs, avec différentes conditions d'humidité et différentes rigidités, comme dans ma cour à bois»

4. V. S. Pritchett, *Midnight Oil*, Random House, New York, 1972, p., 221.

Ces échafaudages élaborés en argile sont demeurés l'élément central de son travail jusque dans les années 1990. Son utilisation des poutres et des blocs faits de terre cuite — un peu comme l'acier de construction en architecture — a libéré son travail, jusqu'alors dominé par des dalles d'argile cubiques, et a permis d'obtenir une équivalence entre l'intérieur et l'extérieur. Son but était de regarder derrière le rideau de magicien d'Oz de son art et de révéler à l'observateur comment les œuvres avaient été réalisées. Le résultat était un espace architectural compact, proche des espaces claustrophobes qu'il avait vus dans les peintures de Max Beckmann, dont les figures étaient entassées dans l'image. Sont d'abord apparues des structures truquées qui donnaient l'impression d'être les prototypes bancals d'inventions jamais susceptibles de faire l'objet d'un brevet — un haut-parleur en argile, sur roues, par exemple. «La beauté du prototype, dit-il, est que vous ne cachez rien. L'idée derrière l'objet est montrée au grand jour, entièrement visible.»

L'effort que Larocque met à révéler la structure de l'expérience artistique lui vient autant de la peinture que de la sculpture. Il avait vu ce procédé dans l'œuvre du peintre Richard Diebenkorn, qui avait l'habitude d'appliquer les couleurs par-dessus les lignes tracées, se révélant comme des marques sous-jacentes qu'il pouvait toujours corriger et retoucher. Il l'avait aussi vu et étudié dans l'œuvre de Cézanne, dont les peintures tardives maintenaient la tension entre le sujet, la matière et le sens, ce que Larocque cherchait à comprendre et à accomplir dans ses propres œuvres. La mosaïque de traits de Cézanne, directement apposés sur la toile, présentait une série de questions fondamentales et de réponses à propos de l'expression elle-même. «Il ne fait que regarder la qualité d'objet d'une

chose réelle devant lui et tenter de comprendre: "Comment puis-je la transformer en peinture?"», dit Larocque. «Comment puis-je traduire le monde?»

Cela deviendra une question centrale pour Larocque à mesure qu'il progresserait depuis ses sculptures en linteaux inspirés du travail du bois vers ses œuvres à grande échelle: chevaux, personnages, têtes et maisons faites d'argile.

Il a puisé son inspiration dans les premiers personnages de Max Beckmann et les représentations de la figure humaine selon un large éventail de références artistiques modernes et antiques, créant une série de créatures arborant des becs d'oiseau, des yeux creux et des oreilles de Mickey Mouse, appuyées contre des structures faites d'amas de bâtons et de blocs de terre cuite. Il s'est également inspiré des remarquables oiseaux que la peintre Joan Brown avait fabriqués à partir d'assemblages de carton, de ficelle et de bois. «Je me souviens d'avoir observé ces choses et pensé "C'est la voie à suivre. C'est ce que je veux faire."» Il envisagea brièvement d'abandonner la céramique pour l'assemblage. Pourtant, l'argile offrait toute la gamme de matériaux et textures dont il avait besoin pour faire avancer ses travaux.

Cela devint évident à mesure qu'il développait ses chevaux. Les plus anciens qu'il a réalisés s'apparentaient aux œuvres d'Arcimboldo, créés par accumulation d'éléments qui semblaient avoir été empruntés à d'autres univers. Sans tête, ou chargés de bagages, de bâtiments et de suggestions de *howdahs* (les calèches colorées vues sur le dos des éléphants), ils étaient figés sur place par des amas d'argile tout comme les blocs de bois et autres résidus qu'il

utilisait comme jouets dans son enfance.

Les chevaux sont bien ancrés mondialement dans l'histoire de l'art. Bien avant que les salles de conférence et les écoles de commerce consacrent leurs murs et leurs halls d'entrée à l'art équestre, des chevaux se dressaient sur les murs des peintures rupestres de Lascaux. Ils ont été célébrés par les Étrusques, les Grecs, les Romains et les Chinois et ont été élevés selon les goûts d'Edgar Degas, Marino Marini et Susan Rothenberg. Pourtant, Larocque vous dira qu'il «s'intéresse aux chevaux de la même manière que Jasper Johns s'intéressait aux drapeaux ou à faire le dessin d'un tournevis». Sa véritable préoccupation, dit-il, «réside uniquement dans la façon dont il est représenté avec ce matériau».

À partir de la fin des années 1980 jusqu'en 1999, il passa d'un poste d'enseignant universitaire à un autre. Il arriva en 1995 aux côtés de son ami Tony Marsh à l'Université d'État de Californie à Long Beach. Les chevaux l'ont suivi. Pendant toutes ces années, il continua à les construire et à les appuyer sur des tas de garnitures et résidus d'argile qu'il utilisait pour leur donner forme. Il a appliqué des grès de différentes couleurs — gris, jaune, brun — afin de mettre en valeur les suites d'opérations effectuées pour créer les œuvres.

Au fil du temps, cependant, il a cherché à éliminer les plateformes de son travail et à supprimer tout ce qui était superflu. Marsh se rendait souvent dans son studio et disait: «Dégageons l'œuvre de sa graisse, débarrassons-nous de tout ce qui n'est pas essentiel», se souvient Larocque. Il a commencé à se demander ce qu'il adviendrait s'il sculptait un cheval sans accessoires ni garnitures. Il a ainsi commencé à travailler à partir de photographies, comme s'il effectuait un exercice

de dessin d'observation. «Je commençais à prendre conscience que le cheval était un corps. Et j'essayais de bien faire les choses.» Il a réduit les supports trop élaborés et a retiré les débris qui s'étaient collés à la base des œuvres précédentes.

Alors que ses chevaux devenaient plus simples, plus raffinés — leurs têtes et leurs pattes étaient éclaboussées et marquées par des grès blancs qui étaient appliqués sur des grès noirs —, ils prirent le pathos et la nostalgie des mondes disparus. Leurs surfaces assourdies, bandées, desséchées et fissurées transmettaient l'aura d'une archéologie personnelle, comme si les fouilles sculpturales de Larocque avaient retrouvé et révélé ces choses ensevelies en lui-même. Ce n'était pas le monde des chevaux de la dynastie Tang. C'était celui de sa mère, qui lui avait raconté son histoire et ce que cela signifiait de grandir dans un lieu où les chevaux vivaient dans les rues. C'était aussi celui de son oncle, qui les avait sculptés dans le bois.

Ce subtil changement d'orientation dans son approche sculpturale a libéré Larocque d'une approche de la «vérité des matériaux», qu'il avait suivie jusqu'alors et qui a ouvert la voie à une expression audacieuse que l'on retrouve dans les têtes, les personnages, les maisons et autres formes des plus récentes années. La réticence à nommer son sujet s'était dissipée. À sa place se trouvait une déclaration forte que ses formes et ses sujets étaient des véhicules de matières porteurs d'une signification.

Les séries extraordinaires de têtes et de personnages qui ont suivi sont des amalgames d'expériences et d'influences. Il est assez facile de les associer aux têtes de Robert Arneson, Alberto Giacometti,

Marino Marini et Pablo Picasso. Ses têtes étaient d'abord élémentaires, à l'image de sa propre conception de la nature et de l'origine même de l'humanité. Larocque a été intrigué par la grande différence entre les têtes modernes et le crâne de notre lointaine cousine Lucy, dont les ossements datant de 3,2 millions d'années ont été découverts en Éthiopie en 1974.

La présence brute et squelettique des premières têtes de Larocque rappelle la *Tête de mort*, beaucoup plus petite, que Picasso avait créée dans une France occupée par les nazis lors de la Seconde Guerre mondiale. Elles font également écho aux têtes de Willem de Kooning et d'autres peintres qui, comme Larocque, chevauchaient le monde de la figuration et de la non-figuration. Larocque parvient à saisir la position du peintre sur la façon de capter et traduire le monde avec de la peinture et d'en détourner le sens pour l'amener à servir sa propre pensée, en explorant la tension existant entre l'expression matérielle et le sens réel des choses. Cette gigantesque tête, dit Larocque, est « juste une tête, mais d'une certaine manière, c'est aussi seulement des morceaux de terre cuite empilés ».

La surface sèche et craquelée des œuvres peut être attribuée aux dégâts causés par la cuisson de pièces pouvant atteindre 200 kilos. Larocque amplifie toutefois ces effets en versant des couches d'argile humide sur de l'argile sèche ou cuite, déversant parfois des seaux entiers d'argile liquide sur une pièce, en poussant dans les orbites creusées avec un deux par quatre en bois. L'impression que leur désintégration est imminente domine, mais en fin de compte ne s'avère pas.

Lorsqu'il revient à Montréal en 2000 pour se

consacrer à son travail et aux soins de sa conjointe, Tribout-Falaise, qui était souffrante, Larocque amena ses formes simples sur des terrains de plus en plus complexes. Leurs traits ont peu à peu pris l'aspect de façades architecturales en apparence tapissées d'une pâtisserie faite de rubans d'argile et de décorations rappelant les devantures de bois travaillé. Il employait de longues bandes d'argile plus sèche comme si elles étaient les traits d'un dessin; leur lisière encadrait des sections de la surface, qu'il venait remplir avec d'autres bandes d'argile, plus minces et tordues. Ces bandes étaient jetées sur la surface, où elles semblaient se fondre, créant une frénésie visuelle de détails comme celle qu'il admirait tant des façades gothiques ou de l'exubérant travail du facteur Ferdinand Cheval, qu'il avait vu au magnifique Palais idéal à Hauterives, en France.

Larocque travaillait encore comme un peintre, accumulant des couches de frottis, d'empâtements et de garnitures qui révélaient sa gestuelle. Sa fusion directe du physique et de l'émotionnel suivait l'approche façon très « libre vue » dans les portraits de Frank Auerbach. En fin de carrière, dit Larocque, « Auerbach travaillait très rapidement, n'essayant pas de modeler avec fidélité une silhouette ni de faire un portrait reconnaissable ». Il cherchait plutôt à communiquer ce qu'il voyait d'une façon qui lui permettait de travailler et de retravailler la matière, grattant souvent tout le progrès qu'il avait fait à la fin de la journée. Cela laissait « un résidu sur la toile, à partir duquel il recommençait le lendemain. »

L'image qui en résultait était en mutation constante, passant du connu à l'ambigu, cherchant toujours une image nouvelle, fluide et ouverte au changement. Cette approche évite la fatalité d'un

travail terminé.

Ce n'est pas peu de chose. Lorsque le processus se termine, les personnages, les têtes et les chevaux — comme des momies — sous la lourde charge de tout ce qui les recouvre. Leur peau peut rayonner de vitalité, mais ils sont aussi encombrés et piégés qu'un Giacometti ou une silhouette de Stephen De Staebler, collée au flanc d'une montagne d'argile. On peut en dire autant des images fantomatiques qui apparaissent et semblent trembler dans la densité noire de ses dessins. Pris au piège dans un monde uniforme et plat, sans illusion de profondeur, les personnages émergent de surfaces aussi animées que celles de ses œuvres de terre cuite. Mais c'est dans leur profonde immatérialité que se cache toute leur audace. Leur visage, leurs traits et leurs corps naissent de la soustraction, à travers des gommages et des frottis de doigts, effaçant les noirs et les gris créés par le fusain. Ils apparaissent, se brouillant et se fondant dans des nuances rappelant l'imagerie par rayons X, leurs subtiles inflexions dépassant tout ce qui peut être associé à la modernité.

Il y a une franche mortalité à propos de tout cela. Les cycles d'ajout et de retrait, de remplissage et de vidange que Larocque poursuit dans ses dessins et sculptures semblent suivre le mouvement même d'être et de disparaître, qui est au cœur de notre existence. Et ce n'est pas par coïncidence. « J'ai toujours pensé à la mortalité depuis que je suis enfant », explique Larocque. Comment le contraire aurait-il pu être vrai ? Il a vu sa mère s'effacer à un jeune âge. Il a pris soin de son père et l'a enterré. À partir de la fin des années 1990 jusqu'en 2014, une période englobant la création de certaines de ses œuvres les plus fascinantes, il a soigné Tribout-Falaise — « autrefois une magnifique athlète », dit Larocque, alors qu'elle se flétrit et mourut. Bien que Larocque soit réticent à tracer des lignes narratives rectilignes entre les éléments présents

dans son art et ceux qui ont marqué sa vie, il connaît le rôle de ses mains dans l'expression du pathos incontournable qui sépare la joie du chagrin, le plaisir de la douleur, depuis notre commencement vers notre fin. « D'une certaine manière, je pense que c'est dans l'œuvre, dit-il, où l'œuvre est une forme de revanche. »



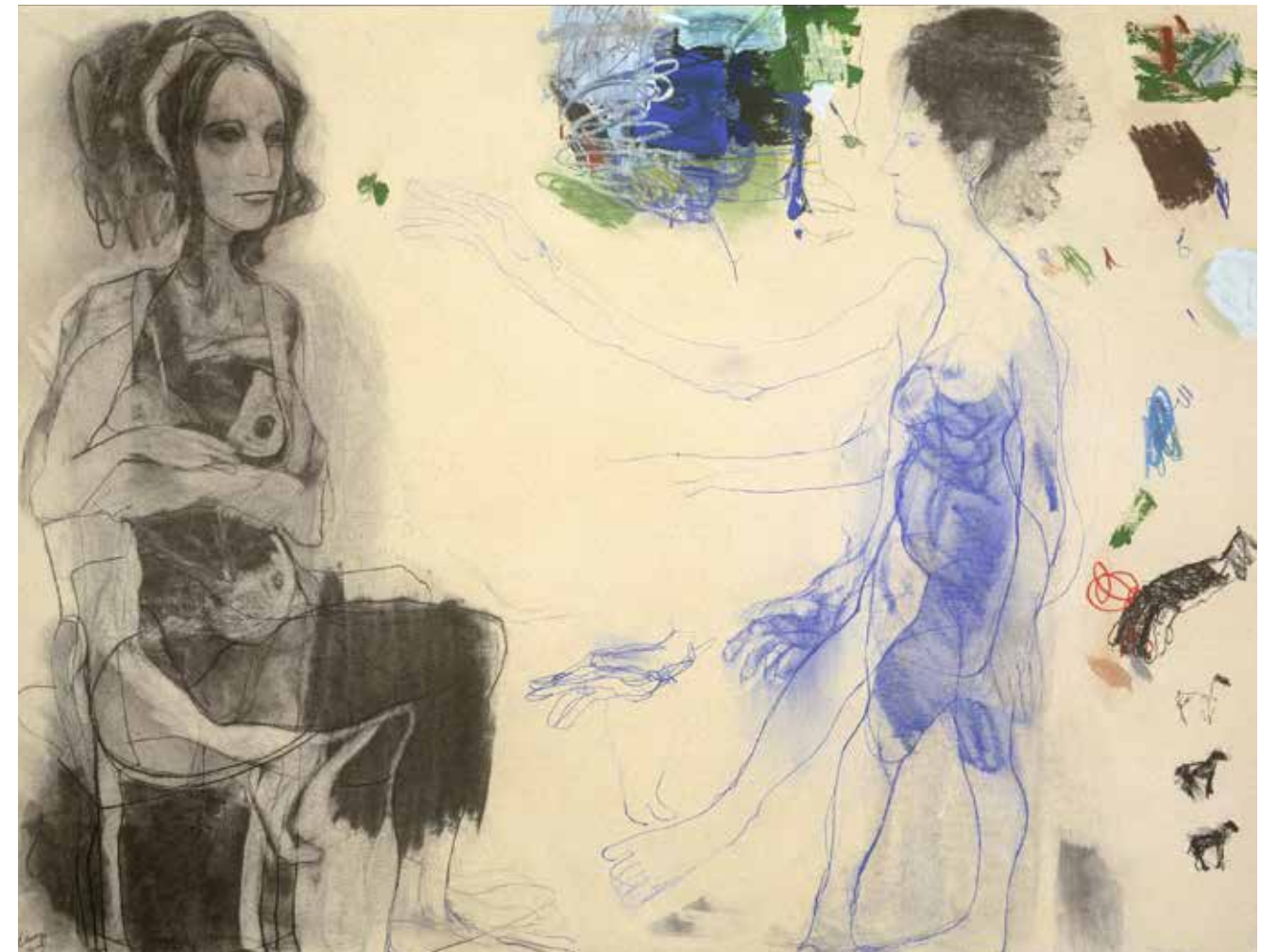
Two Figures, Man with Red Beard – Série Deux personnages
1997



Two Figures, Man with Red Hat – Série Deux personnages
1997



Two Figures, Woman with Red Hair – Série Deux personnages
1997



Two Figures, Woman in Blue – Série Deux personnages
1997



Sans titre – Série *Crayon fusain*
1997



Sans titre – Série *Crayon fusain*
2004



Sans titre – Série *Crayon fusain*
2004



Sans titre – Série *Crayon fusain*
2000



Sans titre – Série *Crayon fusain*
1997



Sans titre – Série *Crayon fusain*
1997



Sans titre – Série *Dessin à la ligne*
2018



Sans titre – Série *Dessin à la ligne*
2018



Sans titre – Série *Gouache noir et blanc*
2014



Sans titre – Série *Gouache noir et blanc*
2019

This is not a Horse The Art of Jean-Pierre Larocque



Jean-Pierre Larocque in 1960

What are we to make of Jean-Pierre Larocque? A sculptor who draws, a draftsman who sculpts, he has relied on figures, houses, horses and other recognizable things to express what he has to say for the better part of thirty years. His fusion of the real and the expressive has delivered clay figures, creatures and structures slathered and weighted with a baroque intensity of surfaces. His remarkable series of black-and-white drawings achieve the dark density and blurred, ghost-like presences one might expect to find in X-rays of the psyche – their richness resonating with rubbings of Confucian, Buddhist and Daoist texts and images, the nuances of Chinese landscape scrolls, Goya’s magnificent late black paintings and British painter Frank Auerbach’s intense portraits.

At the heart of his work lies a deep and open-ended ambiguity. His sculptures of horses have little to do with the equestrian. His clay houses and birdhouses offer few insights about dwellings or ornithology. And his drawn and sculpted heads and figures provide no clues about the identities and stories of the people they depict – if they depict anyone at all.

Edward Lebow

His artistic identity is just as squishy. Caught between the waves of didactic images pounding the shores of contemporary art and the quieter islands of contemplation he has chosen to explore, Larocque wonders aloud whether he should even call himself a sculptor. “I say I’m a ceramist; I work with clay... I identify with modern painters who made sculptures.”¹

This duality has sometimes led to confusion. In the 1970s, a teacher looked at one of Larocque’s frenetic drawings and said, “This is not drawing; this is an activity.” In the 1980s, another teacher eyed the packed surfaces of his sculptures and suggested that he was a misplaced painter working in the wrong medium. Neither comment seemed terribly helpful at the time, says Larocque. But both touched on the driving, haptic force behind his works: a physical obsessiveness that leaps beyond the everyday and connects, as Susan Jefferies puts it, to “epic literature – noble and classical, traditional and innovative.”²

1. Unless specified otherwise, all quotes by Jean-Pierre Larocque come from interviews conducted by the author on 15, 22 and 29 July and 5 August 2018.
2. Susan Jefferies, *Jean-Pierre Larocque: Clay Sculpture and Drawings*, Gardiner Museum, Toronto 2006, p.12.

Their mix of aggression and empathy – the mortal and the ideal – bridges the physical and spiritual in ways that echo the deepest traditions and aspirations of figurative sculpture. Still, they aren't about the things they depict or embody. They reflect a deeply intimate process of thinking, seeing, feeling, touching and – ultimately – responding. Tracing the full arc of love and loss, his expressive range and approach didn't arise from a sudden artistic awakening. They seem to have percolated up through life.

Born in 1953, Larocque spent his early years in Montreal's Saint-Henri neighbourhood before his family moved to the south shore of the St. Lawrence River. His parents had grown up in Saint-Henri. "It's being gentrified now," says Larocque, "but back then it was as poor as you could get." Sandwiched between railway tracks and the Lachine Canal, it was a blue-collar bastion of mostly French-speaking families and workers who toiled in the surrounding factories, textile mills and what remained of the small tanneries that had given the area its start.

His parents began their scramble out of poverty early. His mother, Yvonne Tellier, went to work in the mills when she was thirteen or fourteen years old, says Larocque. She moved on to assembling radios at a local RCA Victor factory, before marrying and eventually leaving work to raise Larocque, who has an older sister.

His father, Paul-Émile Larocque, began working when he was ten. He held two jobs throughout much of his adult life. For sixteen years, he worked the night shift for the Montreal fire department. He turned around on little sleep to

build a daytime business manufacturing wooden shipping crates. It was a world filled with makers, Larocque recalls. Everyone worked with their hands, "and everyone was around tools." His father was constantly building and repairing – a staircase here, a roof there, boxes for his burgeoning business. "My mom was cooking all the time." She was a seamstress, too, always sewing and mending. Every so often, she'd glance up from her tabletop work, Larocque remembers, and beckon, "'Pierre, come and touch this fabric. Can you feel how beautiful it is?'"

She wasn't the only one to draw his attention to beauty and craft. Larocque remembers an uncle who carved horses out of wood. He once outfitted a horse with a hand-carved carriage, then carried it to the nearby Black Horse Brewery, knocked on the door and sold it to the owner. Another uncle, named Roméo (another family member was named Juliette), built birdhouses and – once – a beautifully crafted wooden bobsled for Larocque. "They all thought Uncle Romeo was a sweet dreamer," Larocque told Susan Jefferies, "but without intending it he gave me an image that continues to live in me."³

These luminous moments not only took root in his memory and fuelled his future art, they also sparked his awareness that "materials can be beautiful and... you can transform them," says Larocque. They hinted at the powerful link between the work of the hand and that of the mind; that making was a form of thinking that opened the door to saying things that couldn't be said in any other way. "The message was, that was the way to live... it was valued," says Larocque."

His father's factory, Dominion Box Makers, Ltd., would become an enduring lesson and proving ground for that. When Larocque was a youngster, his mother was beset by illness, so when he was six he was sent to boarding school. Every Saturday morning, his father would pick him up and take him to the factory, where Larocque would play in the scrap bins, building things out of discarded wooden blocks, strips and shavings. "I loved the place," he recalls. "I loved the smell of it." He found in that play the improvisational freedom and richness of applying scraps – however small – to the making of new forms and shapes, an approach that would become central to his studio efforts in the years that followed.

As he grew older, the factory became a different kind of touchstone. The experience of working there – on and off from his teens through his late twenties, when he began running the business for his dying father – drove a deep and alienating wedge between what he wanted to do and what he felt obliged to do. He bridled at the routine of building boxes, at having to follow and repeat the same steps and actions over and over again. Working the assembly line, he would drift from the task at hand into daydreams. "I think that's when I began to be an artist. I thought, 'If I'm going to do work, it's going to be a total adventure.'" Years later, whenever he overheard fellow students or artists complain about the arduous labour and steps needed to produce an idea in clay, he would wonder to himself, "Why bother. Why go in to the studio if it's going to make you feel like you're working in a factory?"

He began by making drawings, mimicking the era's psychedelic style of record sleeves and covers, like the Beatles' *Revolver* and *Sgt. Pepper's*

Lonely Hearts Club Band. He doodled, cartooned and squiggled his way towards art with small, almost monkish pen-and-ink drawings on paper or in notebooks – an exclusively private activity. To become more public about his artistic ambitions, he enrolled in Montreal's École des Arts Graphiques, a technical school that served as a preparatory step towards the École des Beaux-Arts de Montréal.

It proved to be the luckiest of moves. One day in a class devoted to modelling the figure, he met Marie-Laure Tribout-Falaise, a French-born artist who had immigrated to Canada in the early 1960s. Although he was a teenager and she was in her early thirties, she would become a friend and a guiding force in Larocque's life, and eventually his lover. Her age easily set her apart in the class of teenagers, Larocque remembers. Yet it was her studio approach that caught his eye. "She [was] doing things in a way nobody else [was]," he says. While the rest of the class tried to faithfully sculpt the contours of the model posing in front of them, she was "making these little balls of clay, one by one, and attaching them like [an] accretion." As time wore on, "I was watching her work in the studio and suddenly I understood that painting and drawing could be an adventure."

The Montreal cultural world into which she ushered him in the early 1970s was rich with improvisational fervour and a belief in the strength of art to shape new ideas, perceptions and ways of living. He saw it first on the walls of her apartment, which "were filled with paintings and drawings by her friends [who] were . . . painters and poets," Larocque recalls. Many were second-generation followers of Les Automatistes, the lyrical abstract offspring of European Surrealism that emerged in Montreal in the 1940s. He also glimpsed it in

3. Ibid., 16.

the delicately structured assemblages – similar to Joseph Cornell’s – by Alan Glass, another friend of Tribout-Falaise’s. Glass’s 1972 exhibition at the Galerie de Montréal convinced Larocque that “there’s something going on here I’ve never seen before.” Glass wasn’t part of Les Automatistes but he had friends across the cultural and intellectual spectrum. Larocque sensed in him someone who had fully assimilated the automatic thinking and search for the “marvellous” that André Breton had encouraged upon the birth of Surrealism.

“All writers know the gap between aspiration and performance and it plagues them,” V. S. Pritchett once wrote.⁴ For Larocque, the works by Glass, who would become a lifelong hero, and the other artists to whom Tribout-Falaise had introduced him highlighted the gap he felt in his own work and experience. “This is when I saw what I call ‘real art’ for the first time,” he recalls.

It cast a vivid light on his own drawings, opening his eyes to the “difference between making a cartoon or a comic strip and doing a painting,” he says. Painting – great painting – he felt, holds the power to transform a two-dimensional surface into a virtual space alive with colour, light and movement. “You put a touch of colour on the canvas and then you add something to it... and you end up with a Joan Mitchell painting,” says Larocque.

Throughout the mid-1970s, Larocque pursued painting, printmaking (intaglio and etching) and sculpture. Drawing upon his childhood experiences in the wood bins of his father’s factory, he built Louise Nevelson-inspired assemblages out of wooden blocks and pieces. Along with his collages,

these assemblages, with their active surfaces, foreshadowed the visual and physical intensity seen in his later works. Then, at age twenty-four, as Larocque was closing in on completing his studies at the École des Beaux-Arts, his father was diagnosed with a terminal illness and Larocque was thrust back into factory work. He ran the factory for about five years, before selling it in 1984 and embarking upon the art that would become his life.

He enrolled at Montreal’s Concordia University and devoted himself to working with clay and wood and to drawing. His drawings were partly inspired by the stick-figure existentialism of Philip Guston’s later works. Executed in high contrasts of black and white, his drawings evolved, in their imagery, from the abstractions of his earliest drawings into complex groupings of figures, and an occasional horse, drawn with the simplest of lines.

His works in clay led a related but different life. His series of flat-sided vessels and relief panels seemed to leap directly from the richly detailed textures and surfaces he had explored in painting and printmaking. From a distance, they had the look of car-flattened soda cans found in the road, their rich terrain of folds, textures, patterns, creases and indentations telling the tale of Larocque’s every move and touch. Ranging from three to four feet in height, the four-sided forms opened the way for him to begin thinking in three dimensions. The opportunities to manipulate multiple planes released “something that was not working in painting,” he recalls. The works also established a scale – approximately the span and reach of his outstretched arms – that would remain his throughout his career.

What was striking about these, and the works he began making in 1986 as a graduate student at the New York State College of Ceramics at Alfred, was their tentative straddling of abstraction and realism. He filled his imagery – this was true of his drawings, too – with figurative suggestions of heads, arms, noses, Mickey Mouse ears and horse heads. These recognizable references only tiptoed through his works, as if trapped by his efforts to measure the precise distance and difference between expressing known things and advancing new meanings.

He became increasingly interested in gravity’s toll: how it could, overnight, reduce perfectly stable-looking forms to heaps of damp rubble. “Next morning, coming in, there are two pieces on the floor from the water getting to them,” he recalls. “So . . . I begin to look at what’s on the floor.” It seemed a revelation. But, in reality, it was a return to the improvisational glee of building new forms from the heaps of sawn wooden blocks at his father’s factory.

He saw how the byproducts of his efforts – the broken, slumped, shaved and fallen pieces beneath his works – could illuminate possibilities he otherwise might have missed. It dawned on him that how things are made can play a role in what they ultimately mean. Yet he steered clear of the usual ceramics mastery of materials and craft, avoiding work he considered “just a demonstration of virtuosity.” He was in it for the improvisation, likening the effort to a musician’s wanting “to try something adventurous with the piano; I don’t want to do something predictable.”

He expanded the sculptural vocabulary and space of his forms by using leather-hard and bone-dry clay – like the plywood and cardboard of his factory days – as scaffolding to support stacking and leaning wetter slabs. To do this, he created an assembly line of flat and extruded parts. “I began to have a table flow of things, plenty of slabs, different thicknesses, different wetness[es], like my lumber yard.”

The elaborate clay scaffolding would remain a staple of his forms well into the 1990s. His use of the clay blocks and beams – much like structural steel in architecture – opened the slab-dominated box of his work and achieved an equivalence of inside and outside. His goal was to peer behind the Wizard of Oz curtain of his art and reveal how the works were made.

The result was a compact architectural space that approached the claustrophobic, figure-packed ones he had seen in Max Beckmann’s paintings. They first emerged as jerry-rigged structures bearing the look of rickety prototypes for inventions – a clay loudspeaker on wheels – never likely to be patented. “The beauty of the prototype,” he says, “is that you’re not hiding anything. The idea of it is in plain view.”

Larocque’s effort to reveal the structure of artistic experiences owed as much to painting as it did to sculpture. He had seen it in Richard Diebenkorn’s practice of laying colour over line, revealing underlying marks by, in effect, patching them. He also had seen and studied it in Cézanne, whose late paintings hold the powerful tension among subject, material and meaning that Larocque was wrestling to understand and accomplish in his own

4. V. S. Pritchett, *Midnight Oil*, Random House, New York, 1972, p., 221.

works. Cézanne's patchwork of bare strokes on canvas posed a series of fundamental questions and answers about the very nature of expression. "He's just looking at the thingness of something real in front of him," says Larocque, "and trying to [figure out] how can I turn this into paint – how can I translate the world?"

This would become a central question for Larocque as he advanced from the post-and-lintel sculptures inspired by his woodworking past to the intensely physical, large-scale clay horses, figures, heads and houses of the past twenty years.

He drew inspiration for his earliest figures from Beckmann and a wide range of modern and ancient portrayals of human and mythic forms, creating a series of bird-beaked, hollow-eyed, Mickey Mouse-eared creatures propped against stacks of clay sticks and blocks. He was also inspired by the remarkable birds that California artist Joan Brown had made from stitched and wrapped cardboard, twine and wood. "I remember looking at these things and thinking, 'this is the way to go; this is what I want to do.'" He briefly considered abandoning clay for assemblage. Yet clay offered all the material range he needed to advance his works.

This became apparent as he evolved his horses. His earliest ones carried an Arcimboldo array of pieces and parts that appeared to have been borrowed from other purposes. Headless, or laden with baggage, buildings and suggestions of howdahs (the colourful carriages seen on the backs of elephants), they were frozen in place by stacks and strips of clay similar to the wooden blocks and shavings he had toyed with as a child.

Horses run deep and worldwide in the history of art. Long before corporate boardrooms and business schools devoted their walls, lobbies and plazas to the stallions of equestrian art, horses rose from the cave paintings at Lascaux. They were celebrated by the Etruscans, Greeks, Romans and Chinese, and have been elevated by the likes of Degas, Marino Marini and Susan Rothenberg. Yet Larocque will tell you that he's "interested in horses in the way that Jasper Johns was interested in flags or making a drawing of a screwdriver." His real concern, he says, "is only in how it is represented with that material."

From the late 1980s through 1999, as he moved from one college teaching job to the next, landing in 1995 alongside his friend Tony Marsh at California State University at Long Beach, the horses travelled along. He continued to build and prop them on the dunghill of clay trimmings used to shape them. He applied stoneware of different colours – greys, yellows, browns – to highlight whatever surgery he might have performed to create, rebuild or piece together the works.

As time wore on, he sought to clear the decks and eliminate the extraneous in his work. Marsh, who leaned towards maximizing the minimal in his own ceramics, would often stop by Larocque's studio and say, "Let's trim up the fat, let's get rid of everything that's not essential." Larocque wondered what would result if he sculpted a horse without the props and trimmings, a horse that stood on its own. To take that step, he began working from photographs, as if he were carrying out a life drawing or modelling exercise. "I'm becoming aware that the horse is a body. And I'm trying to do it right." He pared away the elaborate supports and debris that had clung to the base of previous works.

As he simplified and refined the forms – their heads and forelocks splattered, patched and scraped with smears of white clay over black slips – the horses took on the pathos and nostalgia of fading or vanished worlds. Their muted, bandaged, parched and cracking surfaces projected an aura of personal archaeology, as if Larocque's sculptural excavations in clay had uncovered these things buried in himself. It wasn't the world of Tang Dynasty horses. It was the world of his mother, who had told him stories about growing up in a place where horses were daily presences in the streets. It was the world of his uncle, who had carved them out of wood.

This subtle simplification of his sculptural approach freed Larocque from the truth-to-materials-and-methods tack he had followed, and opened the way to the bold expression of heads, figures, houses and other forms of recent years. Gone was the reluctance to name his subject. In its place was the full-throated declaration that his subjects and forms were vehicles of materials with meaning.

The extraordinary series of heads and figures that followed were amalgams of experiences and influences. It's fairly easy to connect them to works by Robert Arneson, Alberto Giacometti, Marino Marini and Picasso. Yet he also seemed to apply insights drawn from the best of Haniwa, Ife, Benin, Mayan and Moche forms, and from Bernini, Canova and Rodin.

His heads began simply enough, as his own take on the very nature and origin of humanity. Larocque was intrigued by the haunting difference between modern heads and the skull of our ancient cousin Lucy, whose 3.2-million-year-old bones were unearthed in Ethiopia in 1974.

The raw, skeletal presence of his first heads was right in step with the much smaller *Death Head* that Picasso made in Nazi-occupied France during World War II. They also resonated with heads by Willem de Kooning and other painters who, like Larocque, straddled the worlds of figuration and non-figuration. In his heads and figures, Larocque managed to seize the painter's question about how to capture the world in paint and steer it to his own purpose, exploring the tension between the material expression and the meaning of real things. The oversized head, says Larocque, is "just a face, but in a way it's also chunks of clay..."

Their dried and cracked surfaces can be attributed to the toll that firing takes, and the damage it inflicts on chunks as large as two hundred pounds. Yet Larocque coaxed these effects by pouring layers of wet clay over dry, sometimes dumping buckets of liquid clay slip over the work and pushing it into the hollowed-out eye sockets with a two-by-four. Their sense of impending disintegration is complete, but, as it turns out, not final.

When he returned to Montreal in 2000 to devote himself to his work and to caring for his partner, Tribout-Falaise, who was ill, Larocque took his "simple" forms into increasingly complex terrain. Their features gradually assumed the look of architectural façades loaded with a swirling pastry of clay ribbons, wraps and wood-shaving-like decoration. He used elongated strips of drier clay as if they were lines in a drawing, their edges framing sections of surface he would fill with thin, curled strips of clay. Hurling at the forms, the strips appeared to meld with the surface, building the visual frenzy of detail he admired in fading Carpenter Gothic façades, or in the exuberant stonework he had seen at the

postman Ferdinand Cheval's magnificent *Palais idéal*, in Hauterives, France.

Larocque was working very much as a painter in the round, building layers of action and imagery through smears and impastos, coils, trimmings, dabs. His direct fusion of the physical and the emotional followed the open approach he had seen in portraits by the painter Frank Auerbach. Late in his career, says Larocque, Auerbach was "working quite fast... not trying to model the figures or trying to do a recognizable portrait." Instead, he was trying to convey what he saw in a way that allowed him to work and rework, often scraping away the progress he'd made, leaving what Larocque characterizes as "a residue that stays on the canvas and he builds on that the next day." The resulting image was in constant motion, morphing from the known to the ambiguous in an attempt to keep everything fresh, fluid and open to change. The approach avoids the mortality of being finished.

This is no small thing. For when the process ends, Larocque's figures, horses and heads are left immobilized, weighed down – like mummies – by heavy wrappings and loads. Their skins might glisten with vitality, but they are as burdened and trapped as a Giacometti in stride, or a Stephen De Staebler figure stuck to the side of a clay mountain. The same can be said of the ghost-like images that appear and seem to quiver in the black density of his drawings. Trapped in a dreamy flat world with no illusion of depth, the figures rise from surfaces as animated as those of his clay works. But their boldness is in their immateriality. The images, faces, features and bodies come into being by subtraction – through erasures and finger smears that rub away the blacks and greys. Appearing, blurring and fading with X-ray-like

nuances, their subtle inflections leap past anything modern, to the remarkable, vaporous scenes of Northern Song landscape paintings.

There's a frank mortality about all of this. The life-worn cycles of adding and erasing, filling up and emptying out that Larocque pursues in his drawings and sculptures seem to follow the very arc of being and vanishing at the core of our existence. And not by coincidence. "I've always been thinking about mortality, since [I was] a child," says Larocque. How could he not? He had watched his mother fade at a young age. He had cared for and buried his father. And from the late 1990s until 2014, a span encompassing the creation of some of his most compelling works, he nursed Tribout-Falaise – "once a beautiful athlete," says Larocque – as she withered and died. Though Larocque is reluctant to draw straight narrative lines between events in his art and in his life, he knows the role of his hands in expressing the inescapable pathos separating joy from grief, pleasure from pain, our beginning from our end. "Somehow, I think it's in the work," he says, "...where the work is the revenge."



Sans titre – Série *Gouache-aquarelle*
2014-2019



Sans titre – Série *Gouache-aquarelle*
2014-2019



Sans titre – Série *Gouache-aquarelle*
2014-2019



Sans titre – Série *Gouache-aquarelle*
2014-2019



Sans titre – Série Huile
2018-2019



Sans titre – Série Huile
2019



Sans titre – Série *Portrait à la gouache*
2004-2006



Sans titre – Série *Portrait à la gouache*
2004-2006



Sans titre – Série *Portrait à la gouache*
2004-2006



Sans titre – Série *Portrait à la gouache*
2004-2006



Sans titre – Série *Portrait à la gouache*
2004-2006

Sans titre – Série *Portrait à la gouache*
2004-2006

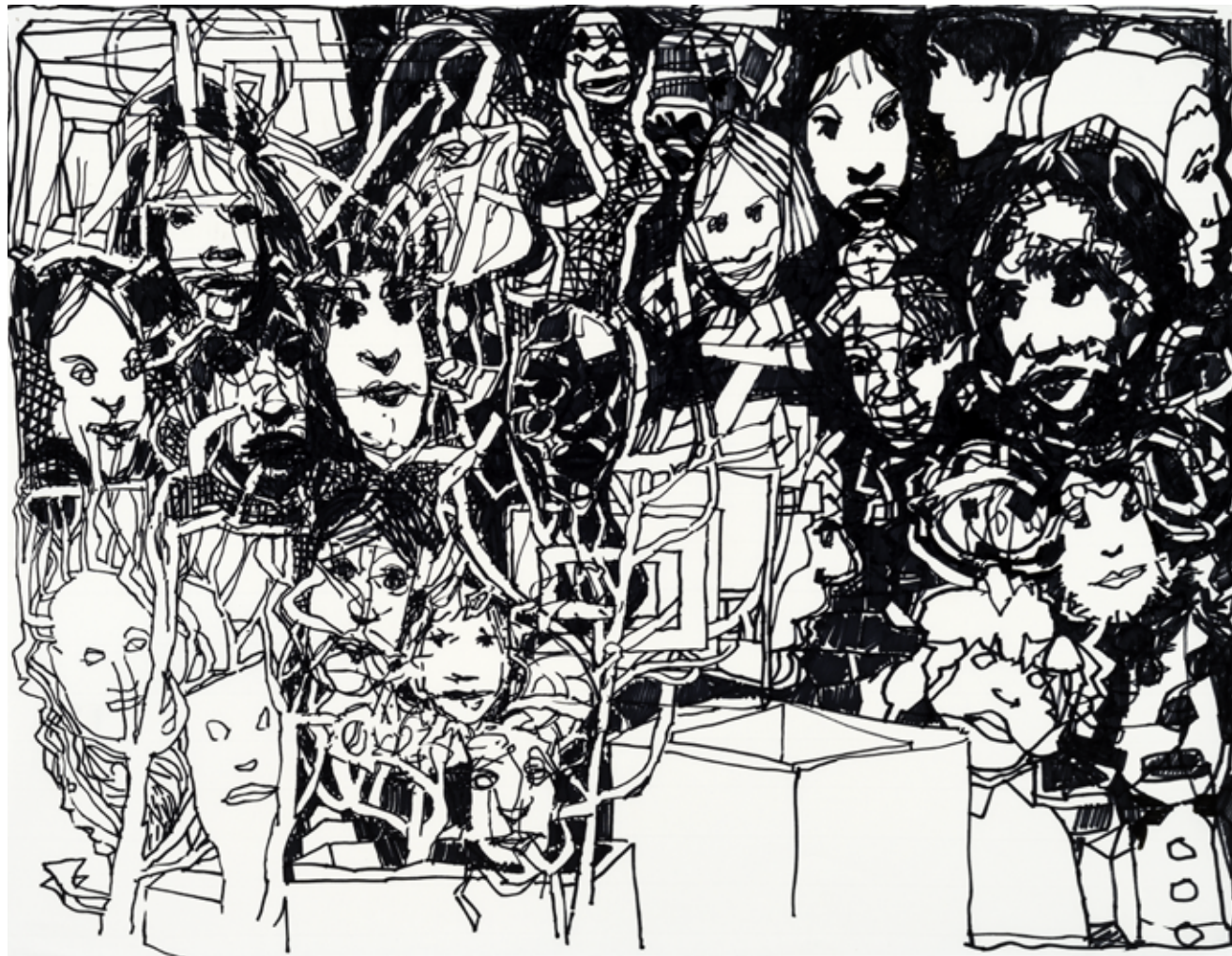
PAGE DE GAUCHE
Sans titre – Série *Portrait à la gouache*
2004-2006



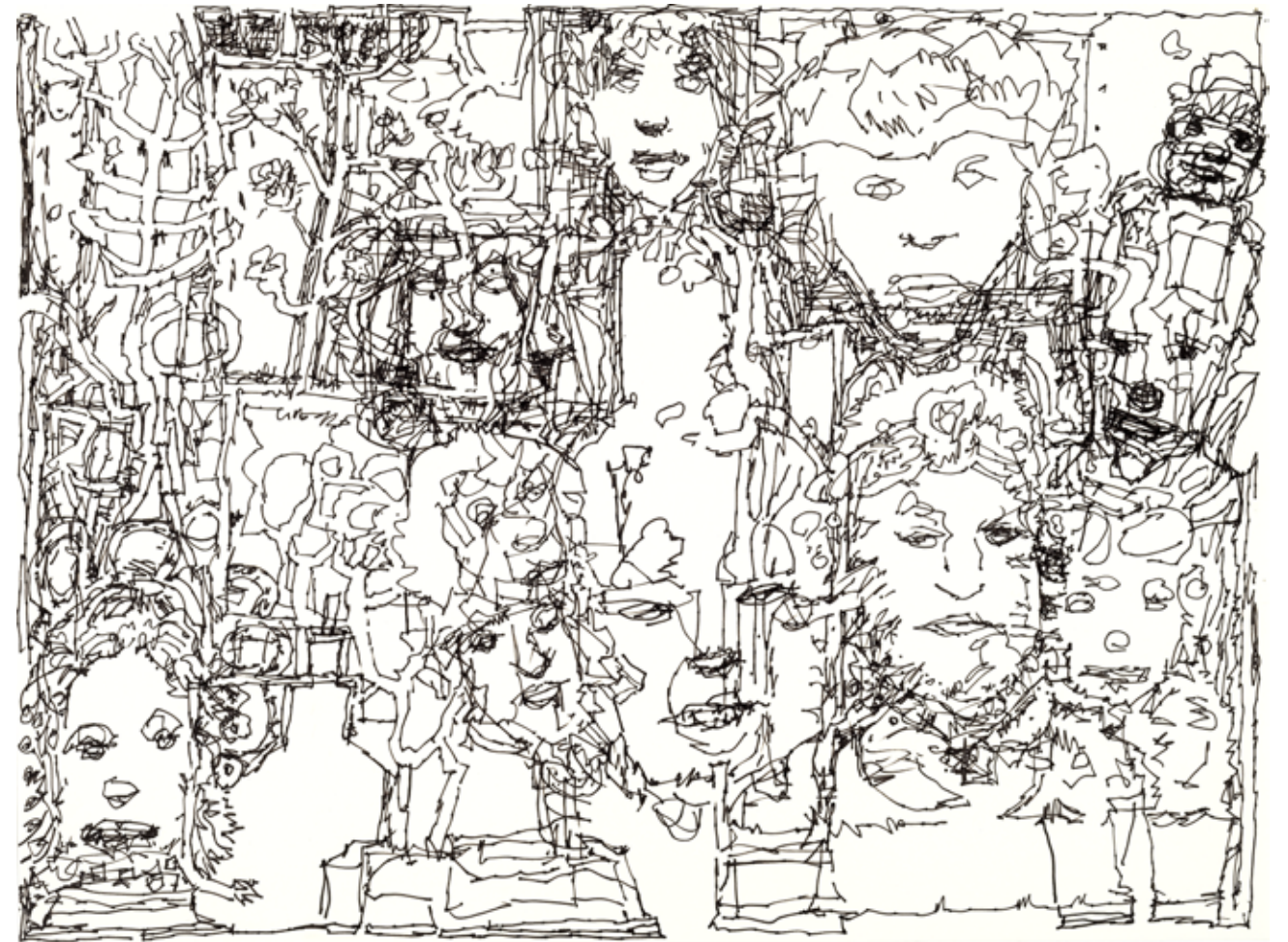
Sans titre – Série *Feutre*
2016



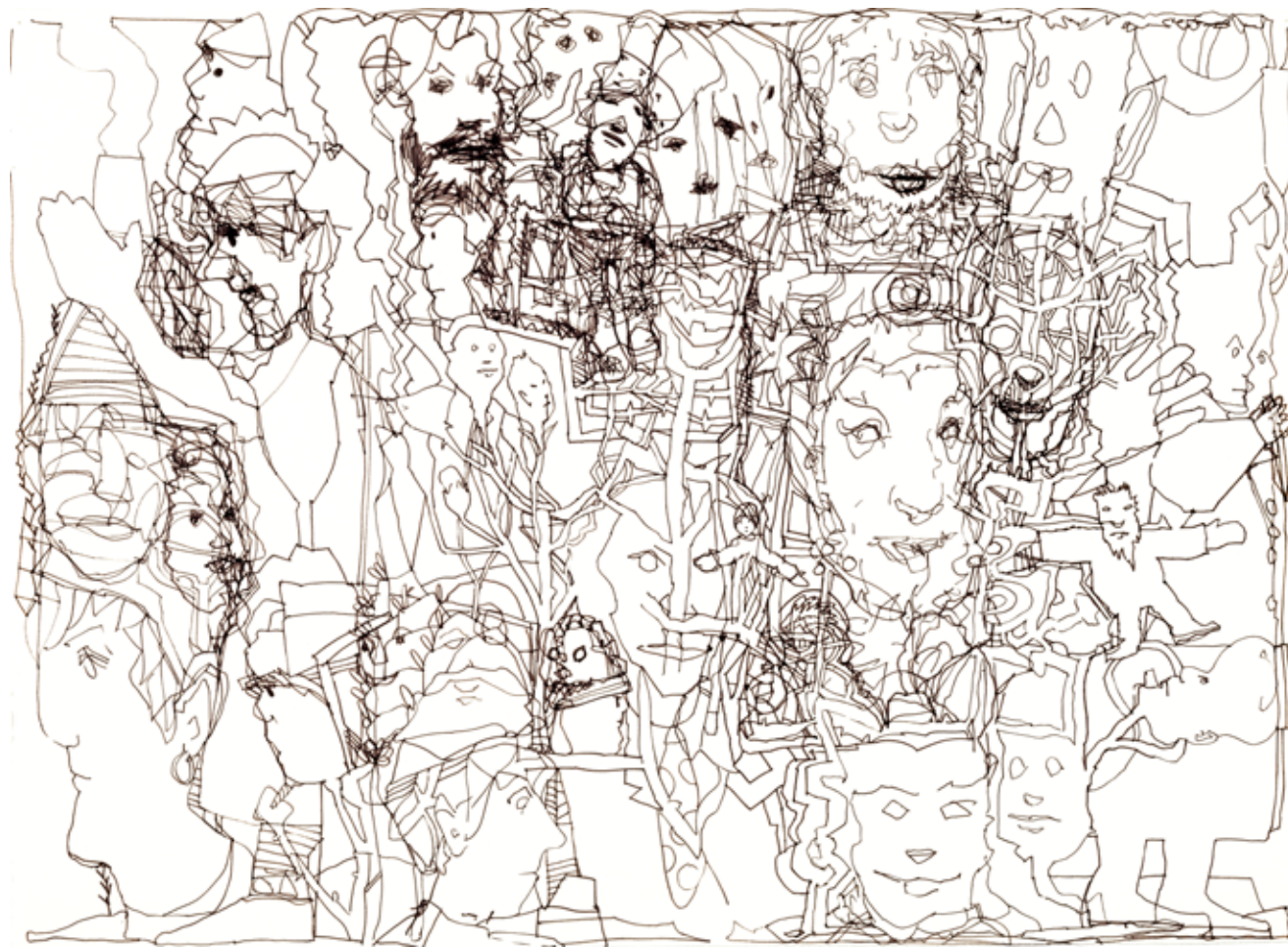
Sans titre – Série *Feutre*
2016



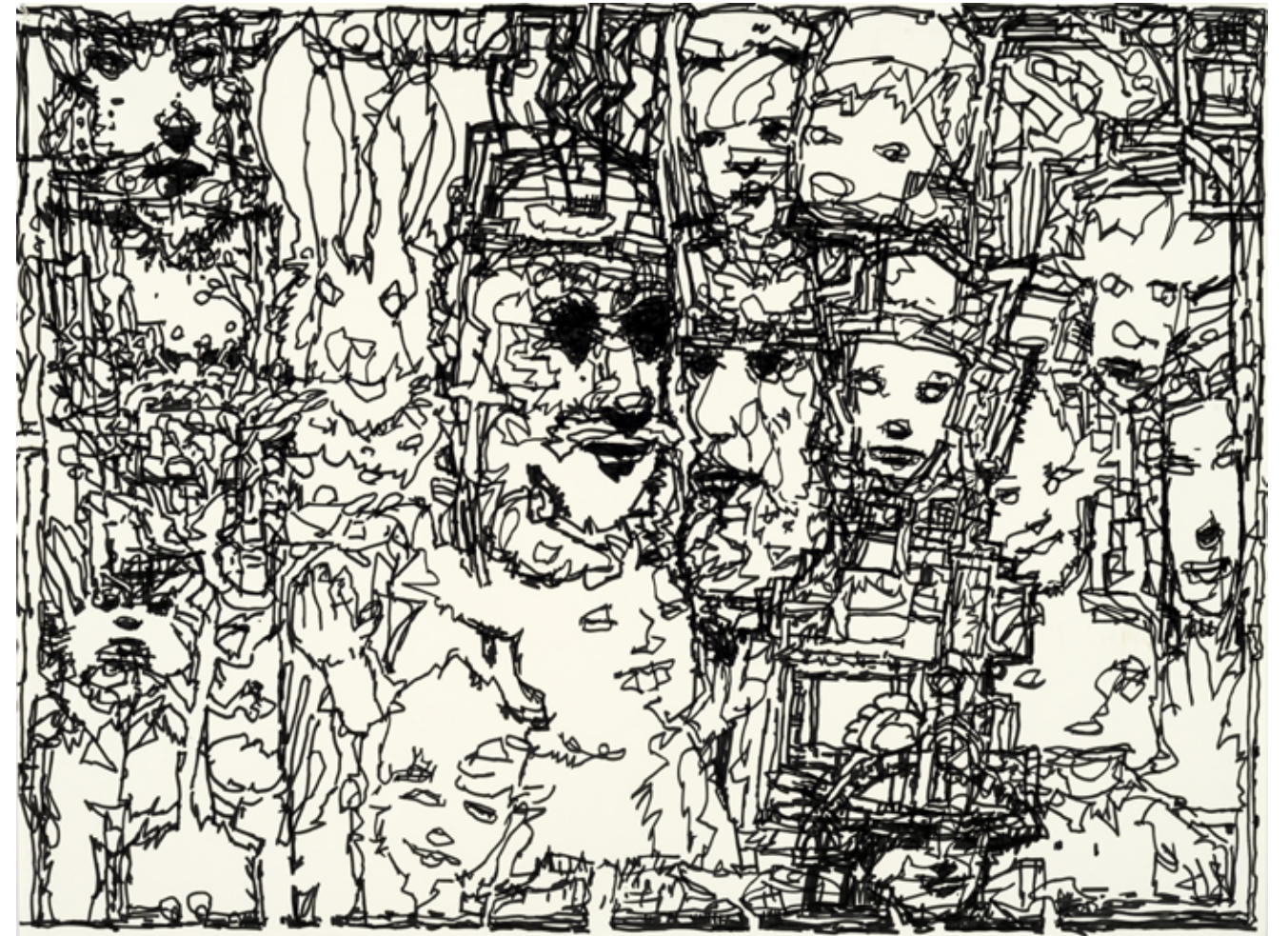
Sans titre – Série Feutre
2016



Sans titre – Série Feutre
2015

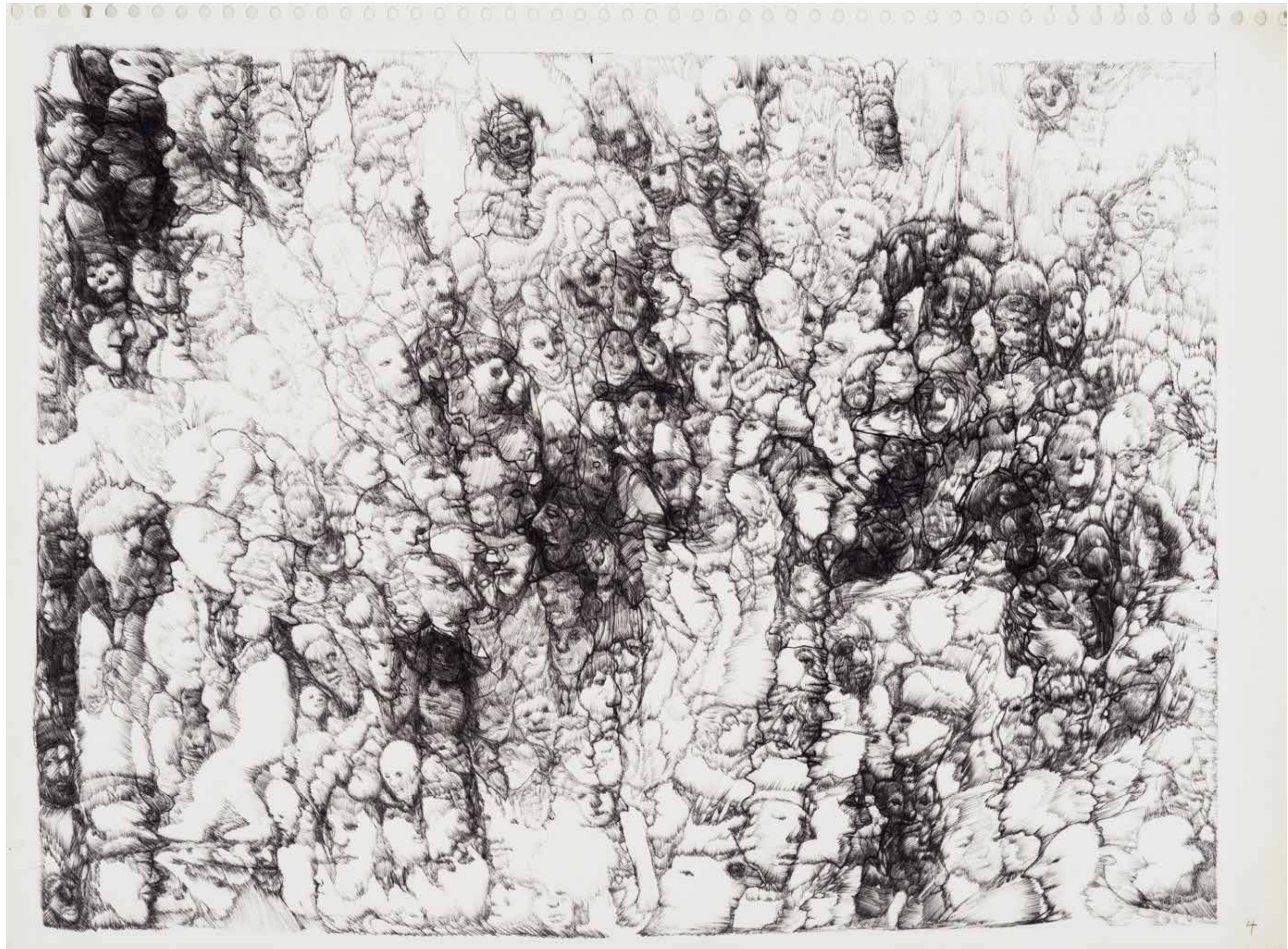


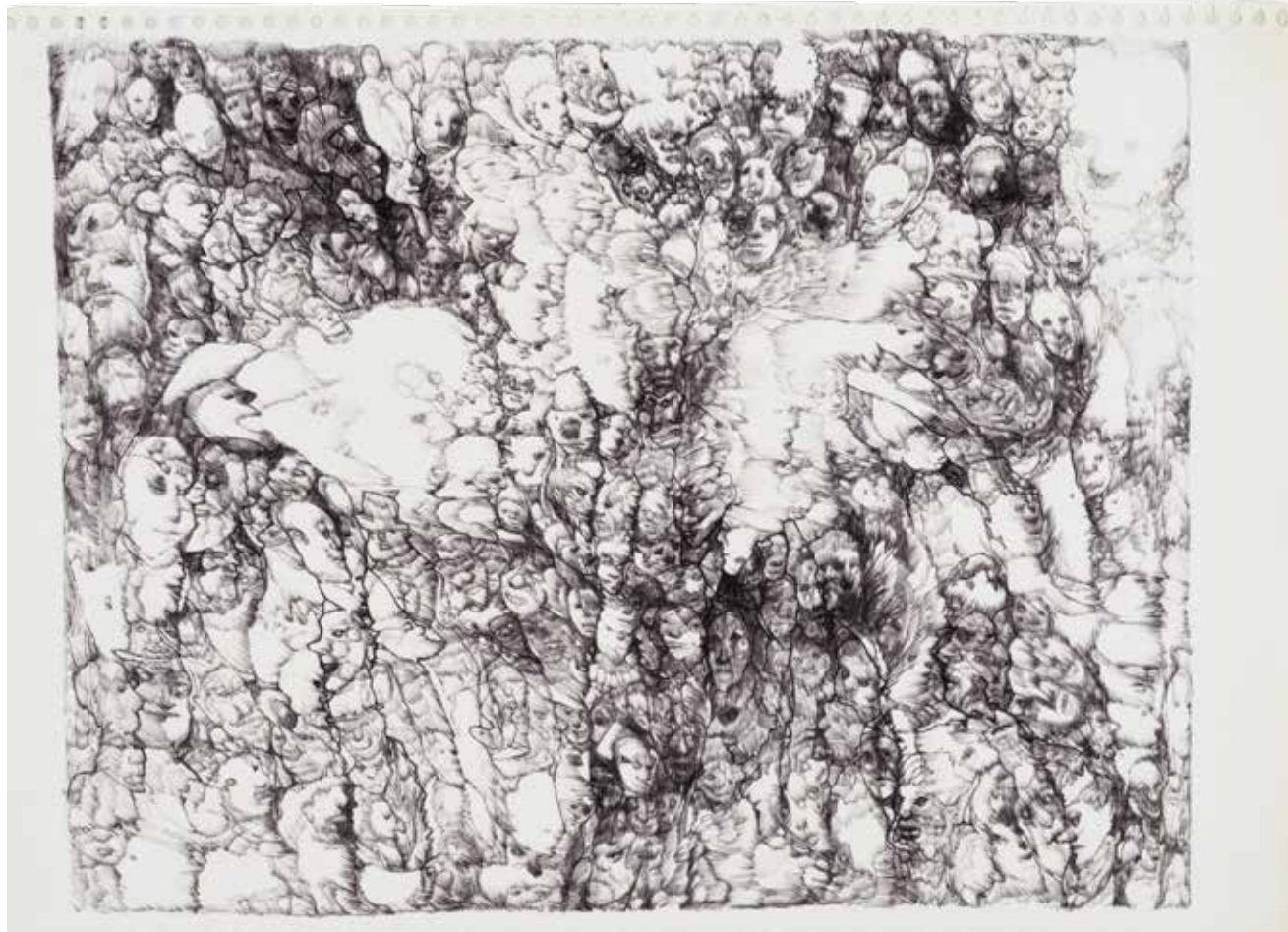
Sans titre – Série *Feutre*
2014



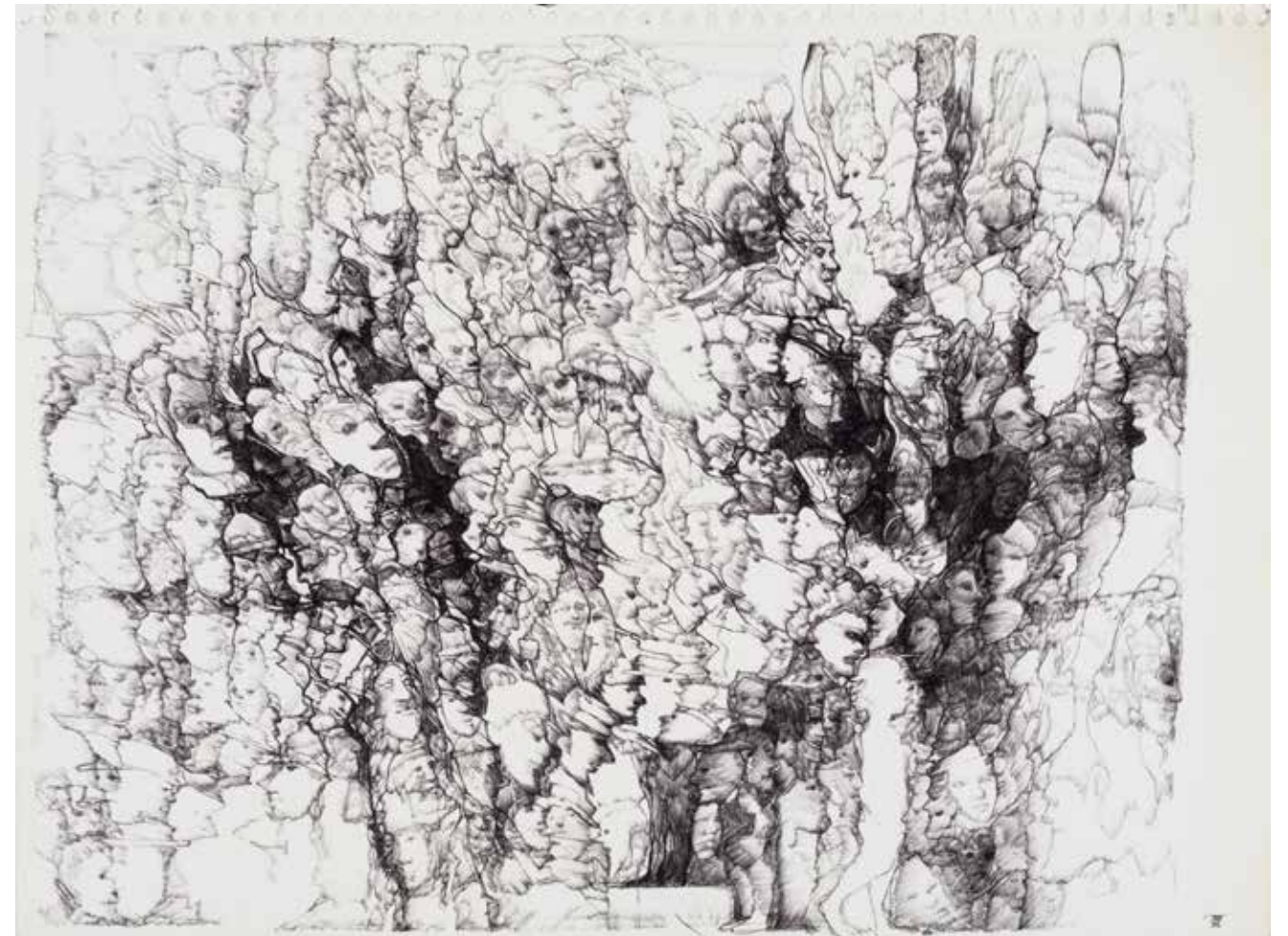
Sans titre – Série *Feutre*
2016

PAGES 188-189
Sans titre – Série *Doodles*
2008-2009





Sans titre – Série *Doodles*
2008-2009



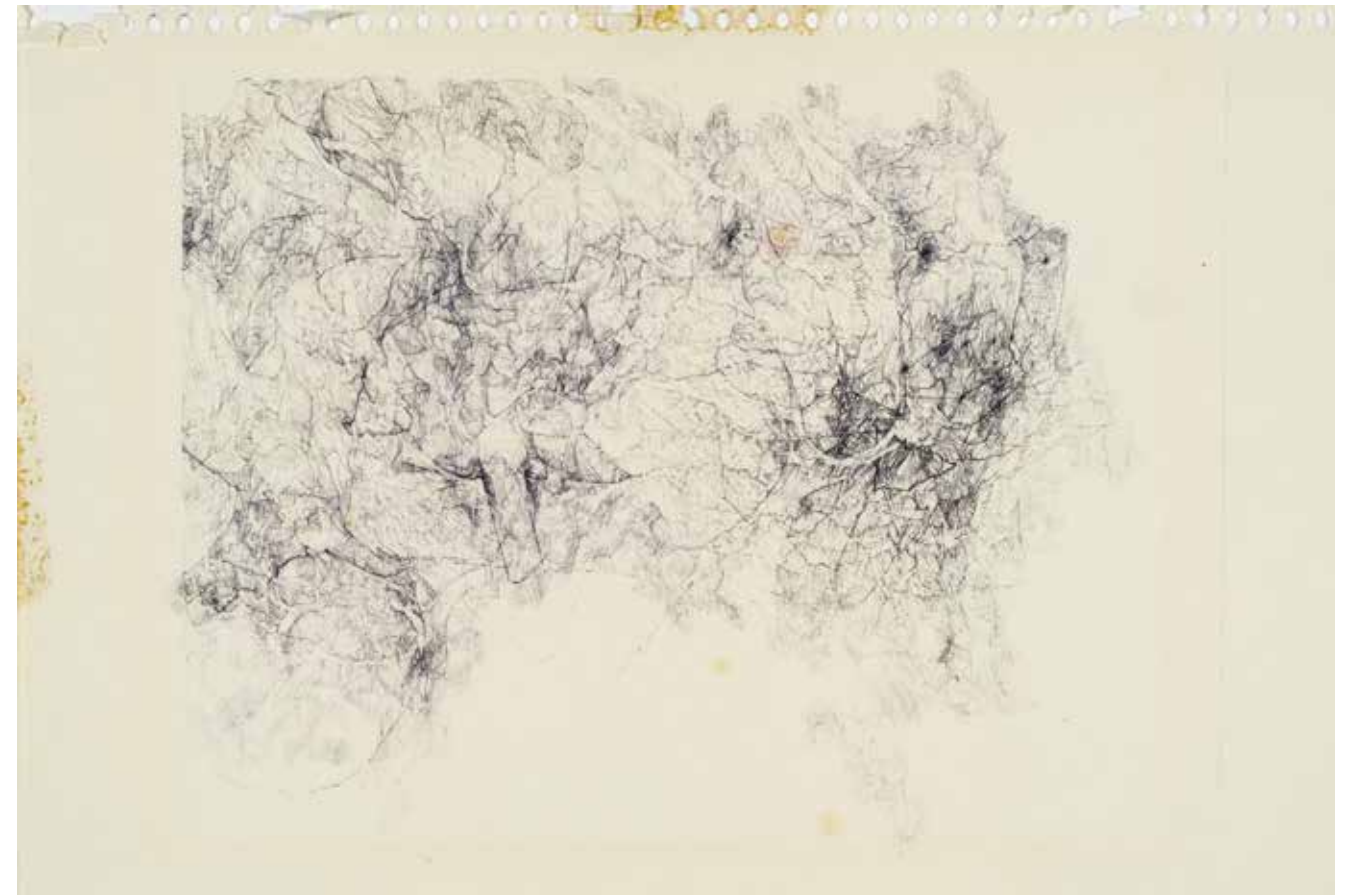
Sans titre – Série *Doodles*
2008-2009

PAGES 192-193
Sans titre – Série *Doodles*
1977





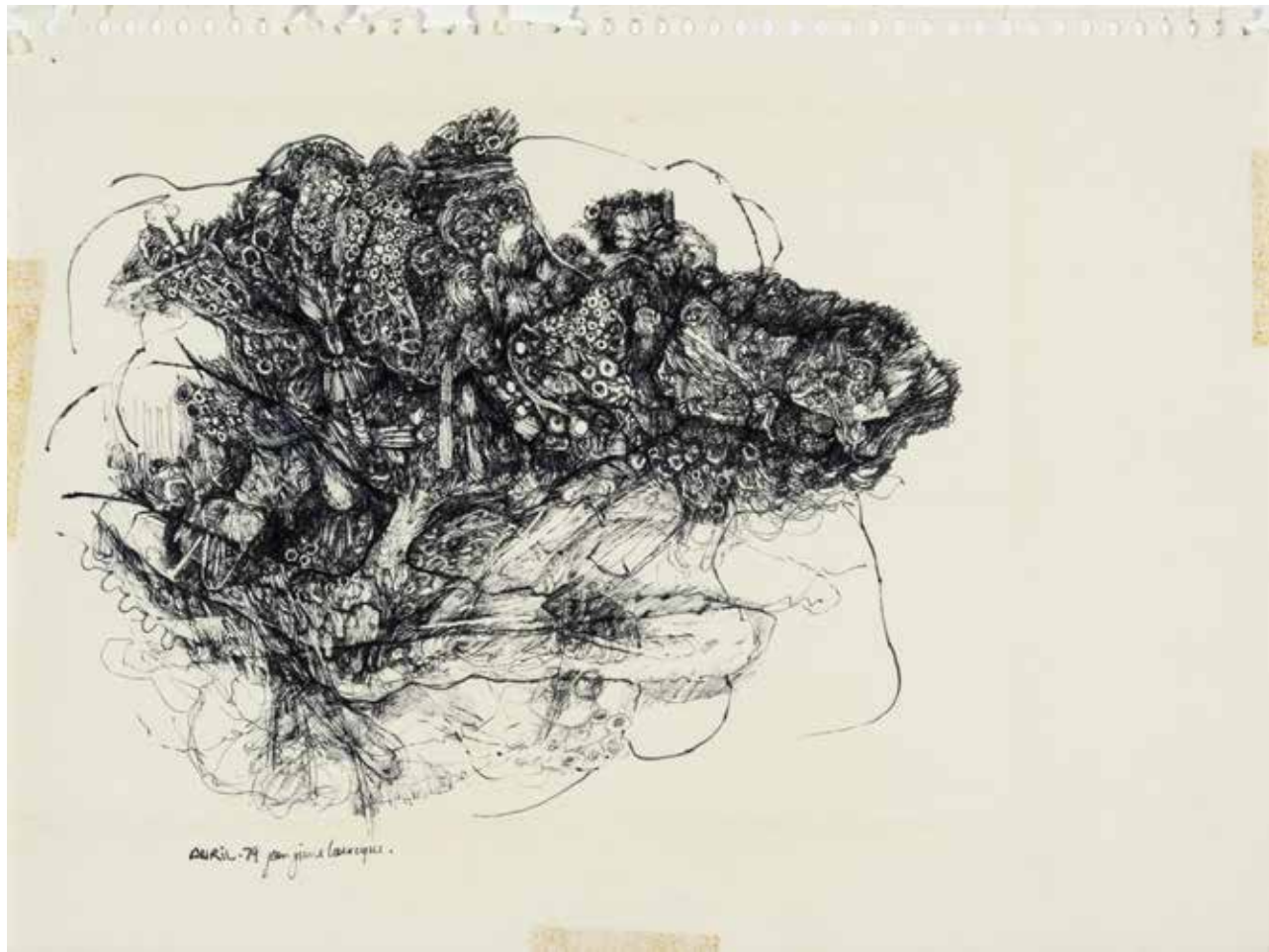
Sans titre – Série *Doodles*
1978



Sans titre – Série *Doodles*
1977

PAGES 196-197
Sans titre – Série *Doodles*
1979





Sans titre – Série *Doodles*
1979



Sans titre – Série *Doodles*
1978

PAGES 200-203
5 œuvres sans titre de la série *Petites têtes*
2018





Biographie

Biography

Né à Montréal en 1953, Jean-Pierre Larocque suit une formation en dessin et en gravure à l'UQAM. Plus tard, il se consacre à la céramique, qu'il étudie à l'Université Concordia pour ensuite obtenir une maîtrise de l'Université Alfred de New York. Jean-Pierre Larocque est reconnu comme l'un des sculpteurs-céramistes importants du Canada. Il réalise également des peintures et des gravures, parallèlement à sa pratique sculpturale.

Ayant vécu et enseigné aux États-Unis pendant une dizaine d'années, l'artiste entreprend également de nombreux voyages en Europe et en Asie. Jean-Pierre Larocque a réalisé plus de 20 expositions solos, dont une quinzaine aux États-Unis. Ses sculptures se retrouvent dans plusieurs collections privées et publiques, dont celles du Musée national des beaux-arts du Québec, du Musée des beaux-arts de Montréal, du Detroit Institute of Arts et du Houston Museum of Fine Arts. L'exposition solo *Trapping Shadows* a inauguré le nouveau Gardiner Museum of Ceramics de Toronto en 2006. Jean-Pierre Larocque réside et travaille à Montréal.

Born in Montreal in 1953, Jean-Pierre Larocque studied drawing and printmaking at UQAM before pursuing studies in ceramics at Concordia University and the Alfred University of New York, from which he received an MFA in 1988. He is recognized as one of the foremost ceramists-sculptors of Canada. His work also includes paintings and engravings.

While living and teaching for over ten years in the United States, the artist travelled repeatedly to Europe and Asia. Having shown his work extensively in North America as well as being included in many public and private collections, Larocque was selected to present a major solo exhibition in 2006 to inaugurate the new contemporary gallery of the Gardiner Museum of Ceramics in Toronto. Jean-Pierre Larocque lives and works in Montreal.

FORMATION /
FORMATION

1988	Maîtrise en arts plastiques (MFA), New York State College of Ceramics, Alfred University, É.-U.	1993	Revolution, A Gallery Project, Ferndale, Michigan, É.-U.
1986	Baccalauréat en arts plastiques (BFA), Université Concordia, Montréal, QC	1990	Swidler Gallery, Detroit, Michigan, É.-U.
1981	Études en gravure, Université du Québec à Montréal, QC	1989	Exposition d'artiste en résidence, California State University, Long Beach, É.-U.
		1988	Exposition de maîtrise en arts plastiques, Fosdick-Nelson Gallery, Alfred University, New York, É.-U.

EXPOSITIONS INDIVIDUELLES /
SOLO EXHIBITIONS

2019	1700 La Poste, Montréal, QC	2009-2014	Exposition et encan annuel au profit de Les Impatients, Centre d'expression et d'interprétation de l'art thérapeutique et de l'art brut, Montréal, QC
2013-2014	Céramiques et dessins récents, Galerie Michel Guimont, Québec, QC	2012	<i>Shifting Paradigms in Contemporary Ceramics: The Garth Clark and Mark Del Vecchio Collection</i> , The Museum of Fine Arts (MFAH), Houston, Texas, É.-U.
2012	Galerie McClure, Visual Arts Centre, Montréal, QC	2010-2012	Papier – Foire d'art contemporain: Galerie D'Este, Galerie Jean-Claude Bergeron, Galerie Michel Guimont, 2007-2008 Montréal, QC
2011	Céramiques et dessins, Galerie D'Este, Montréal, QC	2011	<i>The Anxiety of Influence: Selections from the CU Art Museum's Permanent Ceramics Collection</i> , CU Art Museum, Boulder, Colorado, É.-U.
2010	18 nouvelles gravures, Galerie Jean-Claude Bergeron, Ottawa, ON	2010	Exposition d'ouverture de la galerie, Galerie Michel Guimont, Québec, QC
2009	Galerie Michel Guimont, Espace Ex Machina, Caserne Dalhousie, Québec, QC	2009	<i>L'Arte e il Torchio – Art and the Printing Press</i> , Canadian Printmakers, Museo Civico Ala Ponzone, Cremona, Italie
2008	Galerie Jean-Claude Bergeron, Ottawa, ON	2009	8 ^e Mondial de l'estampe et de la gravure originale, Triennale de Chamalières, Auvergne, France
2007	Galerie Elena Lee, Montréal, QC	2009	Exposition collective des artistes de la galerie, Galerie D'Este, Montréal, QC
2006	Galerie Camino Real, Boca Raton, Floride, É.-U.	1999	<i>Raw/Medium Rare/Well Done</i> , FOFA Gallery, Université Concordia, Montréal, QC
2006	<i>Clay Sculpture and Drawings</i> , exposition solo pour l'inauguration de l'agrandissement du musée, avec film et monographie sur l'artiste, Gardiner Museum of Ceramic Art, Toronto, ON	1999	<i>Nomade</i> , Collection Loto-Québec, Espace Création Loto-Québec, Montréal, QC
2005	Garth Clark Gallery, New York, New York, É.-U.	1998	<i>30 ans d'arts visuels</i> , Collection Loto-Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec, QC
2004	Garth Clark Gallery (Long Island City branch), New York, New York, É.-U.	1996	<i>30 ans d'arts visuels</i> , Collection Loto-Québec, Musée Pierre-Boucher, Trois-Rivières, QC
2003	Garth Clark Gallery, New York, New York, É.-U.	1996	<i>Bestiaire</i> , Galerie Dominique Bouffard, Montréal, QC
2002	Garth Clark Gallery (catalogue), New York, New York, É.-U.	1996	
	10 ^e Biennale canadienne de céramique (catalogue et vidéo), Trois-Rivières, QC	1996	
2001	Garth Clark Gallery, New York, New York, É.-U.	1996	
	Revolution, A Gallery Project, Ferndale, Michigan, É.-U.	1996	
2000	Garth Clark Gallery, New York, New York, É.-U.	1996	
1999	Dorothy Weiss Gallery, San Francisco, Californie, É.-U.	1996	
	California State University, Long Beach, Californie, É.-U.	1996	
1996	Revolution, A Gallery Project (catalogue avec présentation de Karen Kleinfelder), Ferndale, Michigan, É.-U.	1996	

EXPOSITIONS DE GROUPE (SÉLECTION) /
GROUP EXHIBITIONS (SELECTION)

2008	<i>A Human Impulse: Figuration from the Diane and Sandy Besser Collection</i> , Arizona State University Art Museum, Arizona, É.-U.	1997	<i>Figurative Sculpture</i> , Sisson Art Gallery, Henry Ford Community College, Dearborn, Michigan, É.-U.
2007-2008	SOFA Chicago – Sculpture Objects Functional Art and Design Fair, Galerie Elena Lee, Chicago, É.-U.	1996	<i>Working in Other Dimensions: Objects & Drawings II</i> (catalogue), Arkansas Arts Center, Little Rock, É.-U.
2007	<i>Making and Finding</i> , Carol and Arthur Goldberg Collection, The Foundation To-Life Inc., Exhibition Space, Mount Kisco, New York, É.-U.	1995	Exposition internationale de céramique JINRO (catalogue), Institut de recherche de l'Université Hongik, Séoul, Corée du Sud
	<i>Collaborative Vessels</i> , Santa Fe Clay, Santa Fe, Nouveau-Mexique, É.-U.	1995	Exposition internationale de céramique JINRO (catalogue), commanderie d'Alden Biesen, Belgique
2004	<i>Fifty Years of Ceramics</i> , Revolution Gallery, Ferndale, Michigan, É.-U.	1994	NCECA Downtown Gallery, Loyola University, La Nouvelle-Orléans, Louisiane, É.-U.
2003	<i>From the Neck Up</i> , Garth Clark Gallery, New York, New York, É.-U.	1992	<i>Southwest National</i> , University of Georgia, Athens, Géorgie, É.-U.
	<i>Trans-Mission</i> (catalogue), Museum of Arts and Sciences, Macon, Géorgie, É.-U.	1991	5 ^e Biennale canadienne de céramique (catalogue), Trois-Rivières, QC
	<i>Trojan Horses</i> , Garth Clark Gallery, New York, New York, É.-U.	1991	<i>Ideas & Materials</i> , Sisson Art Gallery, Dearborn, Michigan, É.-U.
2002	<i>Postmodern Ceramics</i> , Dolphin Gallery, Kansas City, Missouri, É.-U.	1991	<i>New Art Forms Expositions</i> , Revolution Gallery, Chicago, Illinois, É.-U.
2001	<i>Poetics of Clay: An International Perspective</i> , Philadelphia Art Alliance, Philadelphie, Pennsylvanie, É.-U.	1990	<i>Emerging Artists</i> , Helen Drutt Gallery, New York, New York, É.-U.
	<i>Allan Chasanoff Ceramic Collection</i> (catalogue), Mint Museum of Craft + Design, Charlotte, Caroline du Nord, É.-U.	1990	4 ^e Biennale canadienne de céramique, Trois-Rivières, QC
	Northern Clay Center, Minneapolis, Minnesota, É.-U.		<i>Five Artists Under 35</i> , Galerie Barbara Silverberg, Montréal, QC
	Baltimore Clayworks, Baltimore, Maryland, É.-U.		<i>Resident Artists Exhibition</i> , Centre des arts de Banff, AB
2000	Helen Drutt Gallery, Philadelphie, Pennsylvanie, É.-U.		
	The 20 th Century Arts Fair, Garth Clark Gallery, New York, New York, É.-U.		
	San Francisco Art Fair, Fay Gold Gallery, San Francisco, Californie, É.-U.		
	<i>The Art Show</i> , Garth Clark Gallery, New York, New York, É.-U.		
	Dolphin Gallery, Kansas City, Missouri, É.-U.	2009-2017	Professeur émérite, Université Concordia, Montréal, QC
	Fay Gold Gallery, Atlanta, Géorgie, É.-U.	1995-1999	Professeur adjoint, California State University, Long Beach, Californie, É.-U.
	Frank Loyd Gallery, Los Angeles, Californie, É.-U.	1994-1995	Professeur adjoint, University of Michigan, Ann Arbor, Michigan, É.-U.
	San Francisco Art Fair, Dorothy Weiss Gallery, San Francisco, Californie, É.-U.	1994	Professeur adjoint, University of Georgia, programme d'études à Cortona, Italie
1999	Dorothy Weiss Gallery, San Francisco, Californie, É.-U.	1992-1994	Professeur adjoint, New York State College of Ceramics, Alfred University, É.-U.
	<i>Portrait of Our Time II</i> , Revolution, A Gallery Project, Ferndale, Michigan, É.-U.	1991-1992	Professeur adjoint, Emily Carr College of Arts + Design, Vancouver, C.-B.
1998	<i>Inside Out</i> (catalogue), Gardiner Museum of Ceramic Art, Toronto, ON	1991	Professeur invité, session d'été, University of Georgia, Athens, Géorgie, É.-U.
	54 th Scripps College Ceramic Annual (catalogue), Ruth Chandler Williamson Gallery, Pomona, Californie, É.-U.	1986-1988	Chargé d'enseignement, New York State College of Ceramics, Alfred University, É.-U.
	<i>La collection Diane et Igal Silber</i> (catalogue), Laguna Beach Museum, Laguna, Californie, É.-U.		

EXPÉRIENCE PROFESSIONNELLE /
PROFESSIONAL EXPERIENCE

BOURSES ET MENTIONS /
GRANTS AND AWARDS

2006	Bourse Painters and Sculptors, The Joan Mitchell Foundation Inc. Nomination, candidat choisi pour le Lamar Dodd Chair of Art, University of Georgia, Athens, Géorgie, É.-U. Bourse du Conseil des arts du Canada 1 ^{er} Prix, Festival du film sur la céramique, Montpellier, France	Arkansas Arts Center, Little Rock, Arkansas, É.-U. Schein-Joseph International Museum of Ceramic Art, Alfred University, New York, New York, É.-U. Museum of Contemporary International Ceramic Art, Incheon, Corée du Sud BOS Montréal, agence de publicité, Montréal, QC University of Colorado, Boulder, Colorado, É.-U. Collection Loto-Québec, Montréal, QC Collection HR Stratégies inc., Montréal, QC Collection HR Stratégies inc., bureau de Paris, France Collection Transcontinental, Montréal, QC Collection Martineau-Walker, Montréal, QC Robert Pfannebecker Collection, Lancaster, Pennsylvanie, É.-U. Collection Diane et Igal Silber, Laguna Beach, Californie, É.-U.
1992	Bourse du ministère des Affaires culturelles du Québec	
1990	Bourse du ministère des Affaires culturelles du Québec	
	Biennale de céramique de Trois-Rivières, QC	
1989	Bourse du Conseil des arts du Canada, programme Exploration	

RÉSIDENCES D'ARTISTE /
ARTIST RESIDENCIES

2012	Le Printemps des potiers, Bandol, France Performance (film)	2019	David Elliott, « Jean-Pierre Larocque : un personnage sous l'emprise du temps », Les Éditions de Mévius, Montréal, QC Edward Lebow, « Ceci n'est pas un cheval : l'art de Jean-Pierre Larocque », Les Éditions de Mévius, Montréal, QC
2008	Summer Intensive Figurative Workshop, California State University, Long Beach, Californie, É.-U.	2016	Françoise Belu, <i>Vie des Arts</i> , Montréal, QC
1995	Exposition internationale de céramique JINRO, Institut de recherche de l'Université Hongik, Séoul, Corée du Sud	2012	Pascal Nobécourt, « Entretien : Jean-Pierre Larocque », <i>La Revue de la Céramique et du Verre</i> , n° 183, mars-avril, Paris, France
1990	Centre des arts de Banff, AB	2011	Éric Clément, « Jean-Pierre Larocque : antique et contemporain en même temps », <i>La Presse – Cyberpresse</i> , 27 septembre, Montréal, QC Tristan Malavoy-Racine, « Le retour du primitif », <i>Voir</i> , 22 septembre, Montréal, QC
1989	Atelier pour la création contemporaine, Bemis Foundation, Omaha, Nebraska, É.-U. California State University, Long Beach, Californie, É.-U.	2009	Nadia Ross, « Hopkins et Larocque : classicisme et étrangeté », Galerie Michel Guimont, Caserne Dalhousie, collaboration spéciale, <i>Le Soleil</i> , décembre, Québec, QC

COLLECTIONS /
COLLECTIONS

	Musée des beaux-arts, Montréal, QC Musée du Québec, Québec, QC Smithsonian American Art Museum Renwick Gallery, don de Diane et Igal Silber, Washington, É.-U. Houston Museum, The Garth Clark and Mark Del Vecchio Collection, Houston, Texas, É.-U. Gardiner Museum of Ceramic Art, Toronto, ON Museum of Arts and Design, New York, New York, É.-U. Arizona Museum, The Besser Collection, Tempe, Arizona, É.-U. Art Gallery of Nova Scotia, Halifax, N.-É. Mint Museum of Craft + Design, Charlotte, Caroline du Nord, É.-U. Detroit Art Institute, Detroit, Michigan, É.-U.	2008	Claude Bouchard, « Les stigmates de la condition humaine », <i>Le Droit</i> , 31 mai-1 ^{er} juin, Ottawa, ON
		2007	Robert Enright, « Review: Jean-Pierre Larocque », <i>American Craft Magazine</i> , février-mars, Minneapolis, Minnesota, É.-U. « Clay in Art International Yearbook 06/07 », <i>Kerameiki Techni</i> (livre, DVD et Web), Athènes, Grèce Karen Mackenzie, « Year in Review », <i>The Annex Gleaner</i> , janvier, Toronto, ON

2006	Bernard Lévy, « Le voyage inachevé », <i>Vie des Arts</i> , n° 202, Montréal, QC Andy Nasisse, « House-Horse-Head-Person: The Ceramic Work of Jean-Pierre Larocque », <i>Ceramics Monthly</i> , juin-juillet, Westerville, Ohio, É.-U.	la conscience esthétique » (portfolio), <i>Vie des Arts</i> , juillet, Montréal, QC Meredith Chilton, « Inside Out: Four Canadian Ceramic Installations » (catalogue), Gardiner Museum of Ceramic Art, août, Toronto, ON	
	Mathias Ostermann, « The Ceramic Narrative », A & C Black, Londres, Angleterre; University of Pennsylvania Press, Philadelphie, Pennsylvanie, É.-U.	1997	Karen Kleinfelder, « Jean-Pierre Larocque: Palimpsest », <i>Ceramics: Art + Perception</i> , n° 27, Sydney, Australie
	Linda Luong, « Collection Building », <i>Where Canada</i> , octobre, Toronto, ON	1996	Karen Kleinfelder, « Jean-Pierre Larocque: Palimpsest » (catalogue), Revolution Gallery, Ferndale, Michigan, É.-U. George Melrod, « Dynamic Disarray » (page couverture et portfolio), <i>American Ceramics</i> , n° 12/3, automne, New York, New York, É.-U. George Melrod, « Openings », <i>Art & Antiques</i> , septembre, Wilmington, Caroline du Nord, É.-U. <i>NO Magazine</i> , Séoul, Corée
	Susan Jefferies, « Trapping Shadows. Jean-Pierre Larocque: Clay Sculpture and Drawings », Gardiner Museum of Ceramic Art, juin-octobre, Toronto, ON		Exposition internationale de céramique JINRO (catalogue), commanderie d'Alden Biesen, Belgique Susan Peterson, « The Craft and Art of Clay », 2 ^e et 4 ^e éditions, Prentice Hall, Englewood Cliffs, New Jersey, É.-U. Thomas Wotjas, <i>Sculpture</i> (critique), avril, p. 60-61, New York, New York, É.-U.
	Susan Jefferies, « Trapping Shadows », <i>Ceramics: Art + Perception</i> , n° 64, juin, Sydney, Australie	1995	Robert Pipenberg « The Spirit of Clay », Pebble Press, Farmington Hills, Michigan, É.-U. <i>Ceramics Technical</i> , Sydney, Australie Janet Koplos, « The World of Clay » Exposition internationale de céramique JINRO (catalogue), Institut de recherche de l'Université Hongik, Séoul, Corée du Sud
	Sarah Milroy, « Ceramics With a Wordly Flair », <i>Globe and Mail</i> , 24 juin, Toronto, ON	2003	Allan Dubois, « Working in Other Dimensions: Objects & Drawings II » (catalogue), Arkansas Arts Center, Little Rock, Arkansas, É.-U.
	Peter Sobchak, « Good Things in Small Boxes », <i>Building Magazine</i> , octobre-novembre, Toronto, ON		
	Michelle Vilet, « Earth, Wind and Fire », <i>The Look</i> , printemps, Toronto, ON	2003	Andy Nasisse, « Trans-Mission » (catalogue), Museum of Arts and Sciences, Macon, Géorgie, É.-U.
	Stephanie Rogerson, « Sensational Gardiner Reno: Larocque Exhibit and New Renovations Transform Expectations », <i>Now Magazine</i> , 24 août, Toronto, ON	1994	Andy Nasisse, « Trans-Mission », <i>Kerameiki Techni</i> , n° 44, août, Athènes, Grèce Art Le Sabord, <i>Revue de création littéraire et visuelle</i> , n° 64, Trois-Rivières, QC
	Carrie Brunet, « Ceramics Museum », <i>Centre of the City</i> , septembre-octobre, Toronto, ON	2002	Jean-Pierre Larocque, « Mouse in the Beehive », essai par l'artiste pour le catalogue de l'exposition, Garth Clark Gallery, New York, New York, É.-U.
	Andy Nasisse, « Trans-Mission » (catalogue), Museum of Arts and Sciences, Macon, Géorgie, É.-U.	2019	Bruno Boulianne, <i>Jean-Pierre Larocque, le fusain et l'argile</i> , 53 minutes, 1700 La Poste, présenté au FIFA
	Andy Nasisse, « Trans-Mission », <i>Kerameiki Techni</i> , n° 44, août, Athènes, Grèce	2012	Luc Bouery et Pierre Dutertre, <i>Rencontres : sculpture et volumes d'argile</i> , film DVD, 40 minutes, France
	Art Le Sabord, <i>Revue de création littéraire et visuelle</i> , n° 64, Trois-Rivières, QC	2008	Francisque Bégin, <i>Expression</i> , épisode 5, ARTV, juin
	Jean-Pierre Larocque, « Mouse in the Beehive », essai par l'artiste pour le catalogue de l'exposition, Garth Clark Gallery, New York, New York, É.-U.	2006	Clay Art International, <i>Panorama</i> , CD-ROM
	Garth Clark, « Trojan Horses », <i>Ceramic Arts Notes</i> , Garth Clark Gallery, New York, New York, É.-U.		Carolane Saint-Pierre, <i>Trapping Shadows</i> , 6 minutes, Gardiner Museum of Ceramic Art, présenté au FIFA
	Mark Del Vecchio, « Postmodern Ceramics », Thames & Hudson, Londres, Angleterre	2002	Carolane Saint-Pierre, <i>Jean-Pierre Larocque en atelier</i> , 10 ^e Biennale nationale de céramique de Trois-Rivières, ARTV
	Victor Levin, « Thinking with Your Hands », <i>Fusion Magazine</i> , vol. 26, n° 1, hiver, Toronto, ON		
	Barbara Perry, « Beauty and the Beast », <i>Allan Chasanoff Ceramic Collection</i> (catalogue, p. 43), Mint Museum of Craft + Design, Charlotte, Caroline du Nord, É.-U.		
	Jane Waller, « The Human Form in Clay », Londres, Angleterre		
	Jacques-Bernard Roumanes, « Les échafaudages de		

Liste des œuvres

Pièces du catalogue présentées dans l'exposition

List of works

Works from the catalogue featured in the exhibition

PAGES 8-9

Sans titre – Série *Dessin à la ligne*

2018

64 cm x 49,5 cm / 25,25 in x 19,25 in

Encre sur papier / Ink on paper

PAGES 14-15

Grande tête

2018

108 cm x 60 cm x 63,5 cm / 42,5 in x 23,5 in x 25 in

Grès partiellement émaillé et vernissé / Partially glazed and enamelled stoneware

PAGES 20-21

Grande tête

2005-2006

108 cm x 48,3 cm x 58 cm / 42,5 in x 19 in x 23 in

Grès partiellement émaillé et vernissé / Partially glazed and enamelled stoneware

PAGES 22-23

Grande tête

2018

98 cm x 48,5 cm x 43 cm / 38,5 in x 19,5 in x 17 in

Grès partiellement émaillé et vernissé / Partially glazed and enamelled stoneware

PAGE 24

Grande tête

2005-2006

109 cm x 51 cm x 58 cm / 43 in x 20 in x 23 in

Grès partiellement émaillé et vernissé / Partially glazed and enamelled stoneware

PAGE 25

Grande tête

2005-2006

103 cm x 53 cm x 46 cm / 40,5 in x 21 in x 18 in

Grès partiellement émaillé et vernissé / Partially glazed and enamelled stoneware

PAGES 26-27

Personnage

2005-2006

118 cm x 46 cm x 37,5 cm / 46,25 in x 18 in x 14,75 in

Grès partiellement émaillé et vernissé / Partially glazed and enamelled stoneware

PAGES 28-29

Figure

2005-2006

104,1 cm x 36,8 cm x 26 cm / 41 in x 14,5 in x 10,25 in

Terres cuites et émaux, multiples cuissons / Earthenware with glazes

Collection du Gardiner Museum

Don de Helen E. Gardiner

PAGES 45, 51

Cheval et cabane

2018

108 cm x 48,5 cm x 81,28 cm / 42,5 in x 19 in x 32 in

Grès partiellement émaillé et vernissé / Partially glazed and enamelled stoneware

PAGES 52-53

Cheval et cabane

2012

103 cm x 46 cm x 82,5 cm / 40,5 in x 18 in x 32,5 in

Grès partiellement émaillé et vernissé / Partially glazed and enamelled stoneware

PAGES 54-55

Cheval et cabane

2018

108 cm x 48,5 cm x 81,28 cm / 42,5 in x 19 in x 32 in

Grès partiellement émaillé et vernissé / Partially glazed and enamelled stoneware

PAGE 56

Cabane

2018

44,5 cm x 59,6 cm x 36 cm / 17,5 in x 23,5 in x 14,25 in

Grès partiellement émaillé et vernissé / Partially glazed and enamelled stoneware

PAGE 57

Cabane

2018

49,5 cm x 51 cm x 34 cm / 19,5 in x 20 in x 13,5 in

Grès partiellement émaillé et vernissé / Partially glazed and enamelled stoneware

PAGE 58

Cheval et cabane

2006

106,7 cm x 55 cm x 81,5 cm / 42 in x 21,5 in x 32 in

Grès partiellement émaillé et vernissé / Partially glazed and enamelled stoneware

PAGE 59

Cheval et cabane

2006

106,7 cm x 55 cm x 81,5 cm / 42 in x 21,5 in x 32 in

Grès partiellement émaillé et vernissé / Partially glazed and enamelled stoneware

PAGES 74-79

7 œuvres sans titre de la série *Tuiles*

2011-2012

Dimensions variables / Variable dimensions

Grès partiellement émaillé et vernissé / Partially glazed and enamelled stoneware

PAGES 96-97

Cheval

2018

75 cm x 31 cm x 82,55 cm / 29,5 in x 12,25 in x 32,5 in

Grès partiellement émaillé et vernissé / Partially glazed and enamelled stoneware

PAGES 98-109

4 œuvres sans titre de la série *Petits chevaux*

2005-2018

34,3 cm x 12,7 cm x 30,5 cm (chacune) / 13,5 in x 5 in x 12 in (each)

Grès partiellement émaillé et vernissé / Partially glazed and enamelled stoneware

PAGES 110-111

4 œuvres sans titre de la série *Chevaux d'encre*

2008-2018

16 cm x 16 cm (chacune) / 6,5 in x 6,5 in (each)

Encre sur papier / Ink on paper

PAGE 124

Felipe – Série Grand fusain, personnage debout

2002

76,2 cm x 111,8 cm / 30 in x 44 in

Fusain et gomme à effacer sur papier / Charcoal on paper

PAGE 125

Sans titre – Série *Grand fusain, personnage debout*

2009

76,2 cm x 111,8 cm / 30 in x 44 in

Fusain et gomme à effacer sur papier / Charcoal on paper

PAGES 126-127

Sans titre – Série *Grand fusain*

2008

115,5 cm x 198 cm / 45,5 in x 78 in

Fusain et gomme à effacer sur papier / Charcoal on paper

PAGES 128-129

Sans titre – Série *Grand fusain*

2008

112,5 cm x 184 cm / 44,25 in x 72,5 in

Fusain et gomme à effacer sur papier / Charcoal on paper

PAGES 130-131

Sans titre – Série *Grand fusain*

2008

118 cm x 187 cm / 46,5 in x 73,5 in

Fusain et gomme à effacer sur papier / Charcoal on paper

PAGES 132-133

Sans titre – Série *Grand fusain*

2018

116 cm x 184 cm / 45,75 in x 72,5 in

Fusain et gomme à effacer sur papier / Charcoal on paper

PAGES 134-135

Sans titre – Série *Grand fusain*

2018

117 cm x 215 cm / 46 in x 84,75 in

Fusain et gomme à effacer sur papier / Charcoal on paper

PAGES 136-137

Sans titre – Série *Grand fusain*

2018

125 cm x 194,3 cm / 49,25 in x 76,5 in

Fusain et gomme à effacer sur papier / Charcoal on paper

PAGE 148

Two Figures, Man with Red Beard – Série Deux personnages

1997

47,6 cm x 62,9 cm / 18,25 in x 24,75 in

Crayons de couleur et Conté sur papier / Colour pencil, Conté crayons on paper

PAGE 149

Two Figures, Man with Red Hat – Série Deux personnages

1997

47,6 cm x 62,9 cm / 18,25 in x 24,75 in

Crayons de couleur et Conté sur papier / Colour pencil, Conté crayons on paper

PAGE 150

Two Figures, Woman with Red Hair – Série Deux personnages

1997

47,6 cm x 62,9 cm / 18,25 in x 24,75 in

Crayons de couleur et Conté sur papier / Colour pencil, Conté crayons on paper

PAGE 151

Two Figures, Woman in Blue – Série Deux personnages

1997

47,6 cm x 62,9 cm / 18,25 in x 24,75 in

Crayons de couleur et Conté sur papier / Colour pencil, Conté crayons on paper

PAGE 152

Sans titre – Série *Crayon fusain*

2000

76,2 cm x 110,5 cm / 30 in x 43,5 in

Fusain et gomme à effacer sur papier / Charcoal on paper

PAGE 153

Sans titre – Série *Crayon fusain*

2004

76,2 cm x 110,5 cm / 30 in x 43,5 in

Fusain et gomme à effacer sur papier / Charcoal on paper

PAGE 154

Sans titre – Série *Crayon fusain*

2004

76,2 cm x 110,5 cm / 30 in x 43,5 in

Fusain et gomme à effacer sur papier / Charcoal on paper

PAGE 155

Sans titre – Série *Crayon fusain*

2000

76,2 cm x 110,5 cm / 30 in x 43,5 in

Fusain et gomme à effacer sur papier / Charcoal on paper

PAGE 156

Sans titre – Série *Crayon fusain*

1997

76,2 cm x 110,5 cm / 30 in x 43,5 in

Fusain et gomme à effacer sur papier / Charcoal on paper

PAGE 157

Sans titre – Série *Crayon fusain*

1997

76,2 cm x 110,5 cm / 30 in x 43,5 in

Fusain et gomme à effacer sur papier / Charcoal on paper

PAGE 158

Sans titre – Série *Dessin à la ligne*

2018

64 cm x 49,5 cm / 25,25 in x 19,25 in

Encre sur papier / Ink on paper

PAGE 159

Sans titre – Série *Dessin à la ligne*

2018

64 cm x 49,5 cm / 25,25 in x 19,25 in

Gouache et encre sur papier / Gouache and ink on paper

PAGE 160

Sans titre – Série *Gouache noir et blanc*

2014

76,2 cm x 111,8 cm / 30 in x 44 in

Gouache et encre sur papier / Gouache and ink on paper

PAGE 161

Sans titre – Série *Gouache noir et blanc*

2019

76,2 cm x 111,8 cm / 30 in x 44 in

Gouache et encre sur papier / Gouache and ink on paper

PAGES 172-175

4 œuvres sans titre de la série *Gouache-aquarelle*

2014-2019

35,5 cm x 50,8 cm (chacune) / 14 in x 20 in (each)

Aquarelle sur papier / Watercolour on paper

PAGE 176

Sans titre – Série *Huile*

2018-2019

119,5 cm x 183 cm / 47 in x 72 in

Huile sur papier / Oil on paper

PAGE 177

Sans titre – Série *Huile*

2019

125,75 cm x 170 cm / 49,5 in x 67 in

Huile sur papier / Oil on paper

PAGES 178-181

7 œuvres sans titre de la série *Portrait à la gouache*

2004-2006

14 cm x 19 cm (chacune) / 5,5 in x 7,5 in (each)

Gouache sur papier / Gouache on paper

PAGE 182

Sans titre – Série *Feutre*

2016

64,75 cm x 49,5 cm / 25,5 in x 19,5 in

Feutre sur papier / Felt pen on paper

PAGE 183

Sans titre – Série *Feutre*

2016

63,5 cm x 49 cm / 25 in x 19,25 in

Feutre sur papier / Felt pen on paper
 PAGE 184
 Sans titre – Série *Feutre*
 2016
 63,5 cm x 49 cm / 25 in x 19,25 in
 Feutre sur papier / Felt pen on paper

PAGE 185
 Sans titre – Série *Feutre*
 2015
 61 cm x 45,70 cm / 24 in x 18 in
 Encre sur papier / Felt pen on paper

PAGE 186
 Sans titre – Série *Feutre*
 2014
 66 cm x 47 cm / 26 in x 18,5 in
 Encre sur papier / Felt pen on paper

PAGE 187
 Sans titre – Série *Feutre*
 2016
 63,5 cm x 49 cm / 25 in x 19,25 in
 Feutre sur papier / Felt pen on paper

PAGES 188-189
 Sans titre – Série *Doodles*
 2008-2009
 24,5 cm x 33 cm / 9,5 in x 13 in
 Encre sur papier / Ink on paper

PAGE 190
 Sans titre – Série *Doodles*
 2008-2009
 24,5 cm x 33 cm / 9,5 in x 13 in
 Encre sur papier / Ink on paper

PAGE 191
 Sans titre – Série *Doodles*
 2008-2009
 24,5 cm x 33 cm / 9,5 in x 13 in
 Encre sur papier / Ink on paper

PAGES 192-193
 Sans titre – Série *Doodles*
 1977
 22,8 cm x 30,5 cm / 9 in x 12 in
 Encre sur papier / Ink on paper

PAGE 194
 Sans titre – Série *Doodles*
 1978
 21,5 cm x 24,5 cm / 8,5 in x 9,5 in
 Encre sur papier / Ink on paper

PAGE 195
 Sans titre – Série *Doodles*
 1977
 22,8 cm x 30,5 cm / 9 in x 12 in
 Encre sur papier / Ink on paper

PAGES 196-197
 Sans titre – Série *Doodles*
 1979
 28 cm x 32,5 cm / 11 in x 12,75 in
 Encre sur papier / Ink on paper

PAGE 198
 Sans titre – Série *Doodles*
 1977
 22,8 cm x 30,5 cm / 9 in x 12 in
 Encre sur papier / Ink on paper

PAGE 199
 Sans titre – Série *Doodles*
 1978
 28 cm x 36 cm / 11 in x 14,25 in
 Encre sur papier / Ink on paper

PAGES 200-203
 5 œuvres sans titre de la série *Petites têtes*
 2018
 Dimensions variables / Variable dimensions
 Grès partiellement émaillé et vernissé / Partially glazed and enamelled
 stoneware



1700
LA
POSTE