

AEVE 008160  
1981

# Automatisme, Prisme d'Yeux et Plasticisme (œuvres choisies)

Une exposition organisée par le  
Service d'animation et d'éducation.



Gouvernement du Québec  
Ministère des Affaires culturelles  
Musée d'art contemporain

12A  
AUTOMATISME, PRISME D'YEUX ET PLASTICISME (oeuvres choisies).

Une exposition organisée par le Service d'animation et  
d'éducation.

MACH/MÉDIATHÈQUE



MMAC A 000004041

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN  
DE MONTRÉAL  
MÉDIATHEQUE

09 MAI 1995

*Choix des oeuvres, texte et documentation:*  
*Arlette Blanchet, Denis Chartrand et*  
*Jean Pelchat.*

*Conception graphique: Michel Guilbeault*

*Photographies: Musée d'art contemporain*  
*Musée du Québec, Galerie Nationale du*  
*Canada et François Barbès*

*Documents audio-visuels, recherche et texte:*  
*Claude Haeffely*

PRISME D'YEUX

Les années '40 ont été marquées par un éveil de l'art au Québec avec comme chefs de file deux artistes principaux: Alfred Pellan, instigateur et catalyseur des forces qui aboutiront à une déclaration commune contenue dans le manifeste *Prisme d'Yeux* et Paul-Emile Borduas dont nous avons vu l'action retentissante dans le texte précédent.

Pellan et Borduas sont des noms familiers de l'histoire de l'art moderne au Québec, des noms bannières; mais d'autres aussi ont tenté à plusieurs reprises d'ébranler l'académisme qui s'enseignait et se pratiquait à l'ombre des grands maîtres européens de la peinture du XIXe siècle. John Lyman, pour ne citer que lui, s'était confronté aux tendances peu avant-gardistes du milieu artistique en 1913 et était reparti pour Paris pour n'en revenir qu'en '31. Il ouvre alors un atelier où la liberté d'expression et d'exécution attire d'autres artistes tels que Goodridge Roberts (qui signera plus tard le manifeste *Prisme d'Yeux*). Ce regroupement aboutit, en janvier 1939, à la fondation de la S.A.C. (Société d'art contemporain).

La S.A.C. joua un rôle important dans la diffusion de l'art moderne et servit à plusieurs reprises de pôle autour duquel allait s'articuler la défense pour un art libre de toute contrainte, soit par référence à cette association ou par opposition et réaction.

Nous verrons, au cours de ce texte, l'incidence de la S.A.C. sur la parution du manifeste qui nous préoccupe et le rôle important tenu

par Alfred Pellan dans les événements qui forceront le regroupement de jeunes artistes sous son patronnage. Afin de bien saisir l'influence de ce dernier, nous allons suivre quelques étapes marquantes de sa carrière.

Alfred Pellan, à son retour de Paris, trouve en 1940, un terrain propice à l'éclosion d'un art nouveau, un terrain déjà fertilisé par l'action de John Lyman. Cependant, il est l'un des premiers peintres, sinon le premier à insuffler une libération de l'expression plastique et à ébranler les conceptions traditionnalistes d'un art "installé" dans un Québec qui, à l'époque, n'était guère ouvert à l'idée même de changement. Pellan réalise alors des oeuvres inspirées par les audaces des artistes européens tels que Klee, Matisse, Picasso, Léger et Miró tout en gardant un style qui lui est propre.

Dans l'exposition qu'on lui offre au Musée de la Province (Musée du Québec), en juin 1940, et à The Art Association (Musée des beaux-arts) en octobre de la même année, le catalogue distingue trois catégories d'oeuvres: la peinture figurative, la décoration non-figurative et esquisse, dessins, gouaches, aquarelles et affiches.<sup>1</sup> Cette présentation montre bien l'équilibre cher à Pellan qui, selon lui, permettra une marche peut-être lente mais sûre vers une ouverture d'esprit, vers un art "d'aujourd'hui".

Suite au succès retentissant de ces expositions et voyant l'intérêt soutenu des jeunes pour les nouvelles propositions esthétiques de

Pellan, Charles Maillard, le directeur de l'École des Beaux-Arts de Montréal, l'approche et lui offre un poste de professeur.

Après hésitation, mais entrevoyant la possibilité de tuer le Loup (l'académisme) dans l'antre, le peintre accepte cette proposition en septembre '43. Cependant, cette nomination devait déclencher, par la suite, la querelle qui divisera Paul-Emile Borduas et Alfred Pellan.

"Lorsque ma nomination fut confirmée, j'appelai Parizeau... Je pensai ensuite tout naturellement à appeler Borduas, qui dès les premiers mots se mit dans une violente colère. Il ne voulait rien entendre et disait que je changeais de camp, que j'allais faire le jeu de Maillard... Alors, comme le dialogue était devenu impossible, je conclus que nous n'avions plus rien à nous dire". 2

Comme Borduas faisait partie de la S.A.C., Pellan s'en retire mais continue à fréquenter certains de ses membres pour lesquels il demeure un chef de file. En mai '43, est organisée l'exposition "Les Sagittaires" qui regroupe vingt-trois artistes de moins de vingt-cinq ans et qui font partie de la S.A.C. Instigateurs de ce projet, Borduas et un critique d'art, Maurice Gagnon, souhaitent mettre en présence les jeunes artistes qui "promettent". Parmi eux nous en retrouvions plusieurs qui allaient appuyer un manifeste qui les opposerait de façon radicale: Jacques de Tonnancour, Gabriel Fillion, Lucien Morin, et Jeanne Rhéaume signaient,

Le 4 février 1948, PRISME D'YEUX et, Pierre Gauvreau, Fernand Leduc, Louise Renaud et Françoise Sullivan, signaient pour leur part le manifeste REFUS GLOBAL qui devait paraître le 9 août de la même année.

Même si Borduas craignait que l'entrée de Pellan à l'École des Beaux-Arts allait contraindre ce dernier à en défendre les idéaux ou plutôt ceux de son directeur, l'histoire lui aura prouvé le contraire: il mènera une lutte acharnée à Maillard en défendant ses idées dans son enseignement et sa pratique. Ce duel, puisqu'il en deviendra un, allait secouer la presse locale qui se dressera contre le directeur et prendra position pour le professeur.

En 1944, le Père Marie-Alain Couturier, ardent défenseur d'un renouveau pour l'art, déclare à qui veut l'entendre que la peinture moderne était la seule qui compte, parce qu'elle est la seule qui soit vraiment vivante. Le 10 mai de l'année suivante, Fernand Léger, peintre français, prononce au Jardin botanique de Montréal une conférence qu'il intitule "La forme humaine dans l'espace". Il s'empare contre l'académisme, et lâche cette phrase qui deviendra le cri de guerre de tout l'avant-garde: "A bas Maillard et l'académisme". En décembre 1945, acculé au pied du mur par une contestation de plus en plus virulente, Charles Maillard sera forcé de démissionner. Cette "éviction" permet à Pellan de poursuivre son enseignement qu'il donnera jusqu'en 1952, selon ses critères et ses convictions.



Avant d'aborder le contexte immédiat qui donnera naissance au manifeste *Prisme d'Yeux*, il est important pour mieux le comprendre, d'écouter ce que Pellan déclarait en juin '44 à des journalistes à propos de sa conception de l'enseignement:

"Je laisse mes élèves travailler librement, faire ce qu'ils veulent. Ce qui importe, surtout, c'est que l'élève puisse se trouver, qu'il arrive à exprimer pleinement sa personnalité ... Je veux que le sens poétique et l'imagination entrent de plus en plus en jeu, si l'on veut réaliser de la bonne peinture... L'art ne peut être stationnaire. L'étudiant peut se manifester sur tous les plans: peinture réaliste, peinture d'après nature mais transposée, composition murale qui amène tout un monde poétique, tout un monde surréel ... L'élève est libre, et corrigé non pas arbitrairement, mais dans le sens qu'il choisit. Ainsi son esprit redresse automatiquement son oeuvre et l'empêche de tomber dans un funeste académisme". 2

#### PRISME D'YEUX:

L'acceptation par Pellan d'un poste au sein de l'Ecole des Beaux-Arts avait, comme nous l'avons mentionné précédemment, rompu l'amitié qui le liait avec Borduas et avait fragmenté du coup l'opposition à un académisme toujours présent.

Cette inimitié entre les deux hommes allait s'étendre à leurs disciples lors de l'exposition annuelle de la S.A.C., présentée à The Art Association, le 2 février 1948. Depuis un certain temps, les tenants de l'Automatisme en peinture prenaient de plus en plus d'importance au sein des assemblées de la S.A.C. Ceci avait lieu de déplaire aux autres factions, voyant dans cet état de fait l'impossibilité

de se distinguer d'un mouvement qui était déjà bien structuré et qui prônait à peu de chose près "qu'hors de l'automatisme, point de salut". Dans l'exposition à The Art Association, on pouvait dénombrer dix automatistes, six des futurs signataires de Prisme d'Yeux et dix-sept indépendants.

On fit donc appel à Pellan et, le 4 février 1948, en l'annexe de l'Art Association était lancée une exposition et un manifeste rédigé par Jacques de Tonnancour et signé par quatorze autres artistes: Louis Archambault, sculpteur et dessinateur/ Lucien Morin, peintre et photographe/ Albert Dumouchel, dessinateur et graveur/ Arthur Gladu, graphiste et photographe/ Les peintres, Robert Truchon, Je Anonyme (Jean Benoît), Mimi Parent, Léon Bellefleur, Gabriel Fillion, Pierre Garneau, Jeanne Rhéaume, Gordon Webber, Goodridge Roberts et Alfred Pellan.

Les signataires de Prisme d'Yeux qui étaient soit des anciens de l'Ecole des Beaux-Arts ou des élèves de Pellan, espéraient que la présence de ce dernier allait suffire à donner au nouveau "mouvement" le prestige nécessaire afin de contrebalancer, aux yeux des observateurs, le groupe de Borduas.

Que dit le manifeste:

"... Prisme d'Yeux: mouvement de mouvements divers, diversifiés par la vie même. Aucune esthétique nouvelle, spéciale et spécialisante! ...Le mouvement n'embarque personne dans une galère où tous, esclaves d'une théorie possessive à démontrer rameront... sans espoir de faire le point. Au contraire, Prisme d'Yeux se rallie à la plus ancienne esthétique, ... à la plus contemporaine aujourd'hui comme à l'époque des cavernes; celle qui ouvre toutes les voies, souvent opposées mais, également possibles et vraies... Donc la plus révolutionnaire!" 4

Dès le premier paragraphe, les auteurs de *Prisme d'Yeux* se défendent d'être un mouvement comme tel mais tentent d'être le cri de ralliement de tout artiste qui tient à l'autonomie sur le plan des idées.

Mouvement qui n'en est pas un dans le sens où nous l'entendons habituellement lors de regroupements d'artistes, à savoir une communion de pensée au niveau de l'esthétisme. Une association qui est finalement vouée à l'échec de par sa nature-même: réunion de tendances diverses dans un contexte donné, soit celui de la reconnaissance de l'évolution de l'art moderne, soit celui de l'urgence d'une association quelconque, compte tenu des forces en présence qui risquent d'être envahissantes. Borduas voyait en l'automatisme la seule voie valable, *Prisme d'Yeux* voulait composer avec les artistes de toutes tendances artistiques.

"Nous cherchons une peinture libérée..., d'idéologie restrictive et conçue en dehors de toute ingérence littéraire, politique, philosophique ou autre qui pourrait aduler l'expression et compromettre sa pureté. Peinture pure? Si l'on veut. Mais purifier l'expression ne réduit la valeur humaine de l'oeuvre." 5

"Peinture pure", mais non à la manière du plasticisme puisque la valeur humaine prend le pas sur la valeur absolue, soit celle de la picturalité.

"*Prisme d'Yeux* ne s'organise pas contre un groupe ou un autre... et n'exclut nullement le privilège d'appartenir aussi à ces groupes. L'admission d'un nouveau membre ne se décide pas par la voix d'un chef (*Prisme d'Yeux* n'en a pas)" 6

Les propos tenus dans ce manifeste prêchent la liberté d'expression et le refus d'une peinture dite engagée. On proclame le libéralisme des idées pour ensuite s'attaquer directement au groupe formé autour de Borduas.

Prisme d'Yeux est, comme nous l'avons constaté, à la fois un titre d'exposition de groupe et celui d'un manifeste; mais celui d'un "mouvement"? Non, celui d'une association contre un mouvement, celui amorcé et dirigé par Borduas. Un cri plutôt qu'un refus. Un cri pour dire qu'une peinture qui n'est ni automatiste, ni engagée politiquement peut et, selon les signataires, doit exister pour la sauvegarde de la peinture même.

Cependant, Prisme d'Yeux n'allait durer que le temps d'une exposition, le temps d'un avertissement aux automatistes. Après la seconde exposition, en mai '48 à la Librairie Tranquille (exception faite de Louis Archambault, de Goodridge Roberts et de Jeanne Rhéaume) le groupe se dissout.

Denis Chartrand  
Conservateur responsable  
Service d'animation et  
d'éducation.

NOTES

1. François M. Gagnon, Paul-Emile Borduas (1905-1960) Biographie critique et analyse de l'oeuvre. Fides, Montréal, 1978.
2. Germain Lefebvre, Pellan. Les Editions de l'Homme, Montréal, 1973.
3. Guy Robert Pellan, sa vie et son oeuvre. Editions du Centre de Psychologie et de Pédagogie, Collection Artistes Canadiens, Montréal, 1963.
4. *Propos d'Art*, Vol. 2, No. 9, mars 1977, texte du manifeste "Prisme d'Yeux"
5. *Ibid.*
6. *Ibid.*

## BIBLIOGRAPHIE

### *Livres et articles*

- Delisle, Jacques Un nouveau groupe de peintres: les "Prisme d'Yeux"  
*Montréal-Matin*, 7 février 1948
- Delisle, Jacques Un essai critique sur les "Prisme d'Yeux"  
*Montréal-Matin*, 9 février 1948
- Demombynes, J.-G. Prisme d'Yeux  
*Le Devoir*, 10 février 1948
- Demombynes, J.-G. Prisme d'Yeux ou le goût du suicide.  
*Le Devoir*, 18 février 1948
- Doyon, Charles Prisme d'Yeux  
*Le Clairon*, 28 mai 1948
- Dufresne, Francine Pellan avait rompu le silence bien avant le Refus global  
*Le Devoir*, 20 septembre 1978
- Dumouchel, Jacques Prisme d'Yeux: son actualité.  
*Propos d'Arts*, Vol. 2, No. 9, mars 1977.
- Dumouchel, Suzanne Ma perception le Prisme d'Yeux.  
*Propos d'Arts*, Vol. 2, No. 9, mars 1977.
- Gagnon, François-Marc Paul-Emile Borduas (1905-1960)  
Biographie critique et analyse de l'oeuvre  
*Fides*, Montréal, 1978.
- Gibson, Michael Toujours 'Prisme d'Yeux'  
*Le Devoir*, 12 février 1948
- Lefebvre, Germain Pellan  
*Les Éditions de l'Homme*, Montréal, 1973.
- Normand, Renée Encore Prisme d'Yeux  
*Le Devoir*, 12 février 1948

Robert, Guy

Pellan, sa vie et son oeuvre  
Editions du Centre de psychologie et de  
Pédagogie, Montréal, 1963.

Simard, Jean

Autour de Prisme d'Yeux

Trouillard, M.

Prisme d'Yeux  
La Revue Moderne, mai 1948

## AUTOMATISME

### 1. Texte et contexte.

Dans les années quarante, Paul-Emile Borduas enseigne le dessin, la décoration et la documentation à l'Ecole du Meuble de Montréal. Ces cours lui permettent de faire la connaissance de jeunes artistes sympathiques à ses idées sur l'art moderne. Il se lie aussi d'amitié avec des élèves de l'Ecole des Beaux-Arts auxquels s'ajoutent des personnes qu'il rencontre lors d'expositions ou par l'entremise d'autres artistes.

Ils se voient régulièrement pour discuter de sujets divers parmi lesquels on retrouve, la psychanalyse, la littérature et la peinture abstraite. Plusieurs d'entre eux peignent, ils exposent dans des salles communes. En 1947, un journaliste du Quartier Latin, Tancredi Marcil Jr, écrit, à propos d'une de ces expositions de groupe, un article qui s'intitule:

"LES AUTOMATISTES  
L'école Borduas".

\* \* \*

Les "Automatistes" pratiquent un art déroutant pour le public, un art qui s'écarte des normes picturales<sup>\*</sup> surannées, toujours en vigueur



au Québec à cette époque. (Cela explique en partie le comportement des amateurs locaux qui achètent peu, des critiques, en général guère enthousiastes et des jurys des grandes expositions annuelles (de la S.A.C. et du Musée des beaux-arts) qui n'acceptent qu'avec réticence les oeuvres automatistes.) Un abîme sépare le Québec de l'Europe où les fondements même de la peinture sont remis en question depuis le début du siècle.

\* \* \*

Alfred Pellan revient d'Europe en 1940. La même année, il expose au Musée des beaux-arts des oeuvres fortement influencées par les derniers développements de la peinture Outre-Atlantique. Borduas qui souhaite s'en faire un allié, devient pour ainsi dire son rival lorsque Pellan accepte, en 1943, un poste de professeur à l'Ecole des Beaux-Arts de Montréal.

\* \* \*

Certains membres du groupe automatiste sont actifs dans des champs artistiques distincts de la peinture. Entre autres, Françoise Sullivan s'intéresse à la danse et Claude Gauvreau aux lettres.

\* \* \*

De son côté, Borduas poursuit des recherches picturales qui aboutissent.

Et, il écrit, depuis plusieurs années déjà (en 1943, il a publié "Manières de goûter une oeuvre d'art"); lorsqu'il termine, en 1948, Refus Global, un manifeste où il dénonce la situation socio-culturelle du Québec d'alors.

Refus Global paraît en librairie, le 9 août, dans un portefeuille illustré d'une aquarelle de Jean-Paul Riopelle. Il fait partie d'un recueil qui, de plus, comprend deux autres textes de Borduas, trois courtes pièces de théâtre de Claude Gauvreau et des écrits (un chacun) de Françoise Sullivan, Bruno Cormier et Fernand Leduc.

Il fit immédiatement scandale.

Dès la première page, Borduas se révèle avec éréthisme\* dans le texte qui a transmis son titre au recueil.

*"Rejetons de modestes familles... Colonie précipitée dès 1760 dans les murailles de la peur, refuge habituel des vaincus... Un petit peuple serré de près aux soutanes restées les seules dépositaires de la foi, du savoir, de la vérité et de la richesse nationale. Tenu à l'écart de l'évolution universelle de la pensée pleine de risques et de dangers... Notre destin sembla durement fixé."*

*"Du règne de la peur soustrayante nous passons à celui de l'angoisse... A ce règne de l'angoisse toute puissante succède celui de la nausée."*

*"Devant les désastres de nos amours... En face de la constante préférence accordée aux chères illusions contre les mystères objectifs."*

*"L'écartèlement aura aussi une fin. L'exploitation rationnelle s'étend lentement à toutes les activités sociales: un rendez-vous maximum est exigé... En haut lieu, les mathématiques succèdent aux spéculations métaphysiques devenues vaines."*

*"... notre devoir est simple..."*

*"Rompre définitivement avec toutes les habitudes de la société... Refus d'être sciemment au-dessous de nos possibilités psychiques et physiques. Refus de fermer les yeux sur les vices, les duperies perpétrées sous le couvert du savoir, du service rendu, de la reconnaissance due. Refus d'un cantonnement dans la seule bourgade plastique, place fortifiée mais trop facile d'évitement. Refus de se taire... Refus de servir... Refus de toute INTENTION, arme néfaste de la RAISON.."*

*"PLACE A LA MAGIE! PLACE AUX MYSTERES OBJECTIFS!"*

*"PLACE A L'AMOUR!"*

*"PLACE AUX NECESSITES!"*

*"Au refus global nous opposons la responsabilité entière."*

*"Nos passions façonnent spontanément, imprévisiblement, nécessairement le futur."*

*"Finis l'assassinat massif du présent et du futur à coup redoublé du passé."*

*"Que ceux tentés d'aventure se joignent à nous."*

*"D'ici là, sans repos ni halte, en communauté de sentiment avec les assoiffés d'un mieux être, sans crainte des longues échéances, dans l'encouragement ou la persécution, nous poursuivons dans la joie notre sauvage besoin de libération." (1)*

La bombe était signée par son auteur et co-signée par quinze membres actifs du groupe: Magdeleine Arbour, Marcel Barbeau, Bruno Cormier, Claude Gauvreau, Pierre Gauvreau, Murielle Guilbeault, Marcelle Ferron-Hamelin, Fernand Leduc, Thérèse Leduc, Jean-Paul Mousseau, Maurice Perron, Louise Renaud, Françoise Riopelle, Jean-Paul Riopelle, Françoise Sullivan.

\* \* \*

Moins d'un mois après la publication de Refus Global, Borduas perdit son poste de professeur à l'Ecole du Meuble.

2. L'oeuvre automatiste.

L'Automatisme, c'est aussi une révolution dans la peinture.

Les principaux peintres du groupe sont, outre Borduas, Marcel Barbeau, Marcelle Ferron, Pierre Gauvreau, Fernand Leduc, Jean-Paul Mousseau et Jean-Paul Riopelle, tous cosignataires du manifeste (où on peut lire en filigrane les préceptes de leur démarche picturale).

"Au terme imaginable, nous entrevoyons l'homme libéré de ses chaînes inutiles, réaliser dans l'ordre imprévu, nécessaire de la spontanéité, dans l'anarchie resplendissante, la plénitude de ses dons individuels." (2)

\* \* \*

Les théories automatistes constituent une suite logique (par voie de synthèse) des révolutions picturales successives (parfois simultanées) amorcées par divers mouvements artistiques européens; ceux

qui ont contribué à l'avènement de l'abstraction en général, et le Surréalisme d'André Breton (que plusieurs Automatistes connurent personnellement) en particulier.

Dans ses manifestes, Breton exhortait les artistes à réaliser leurs oeuvres - tant en littérature (poésie) que dans les arts visuels (peinture, dessin) - sans idée préconçue, à les laisser s'articuler à la merci de leur inconscient, de manière automatique et sans intervention ultérieure. Elles se construisaient au hasard d'associations (écriture automatique) dans des collages (Ernst), de déformations d'objets (Dali) dans des paysages oniriques (Tanguy), de rencontres d'éléments insolites, de personnages, de décors ou d'écrits (Magritte)...

Après leur mise en application, les propositions surréalistes, elles-mêmes élaborées à partir des découvertes du célèbre psychiatre Sigmund Freud sur l'inconscient, recélaient toujours un immense potentiel encore inexploré; son iconographie conservait toutes les contraintes de la représentation traditionnelle, drainant une grande partie de ce qui aurait pu/dû être spontané. Les recherches entreprises par les Surréalistes pouvaient être poussées beaucoup plus loin (dans la direction du modernisme).

\* \* \*

Le peintre automatiste affronte la toile blanche sans préméditation.

Pendant l'exécution, l'artiste est en contact direct avec la matière. Il s'agit, en quelque sorte, d'un transfert de l'un à l'autre, aucune mécanique/technique extra-picturale, tel l'utilisation de la perspective linéaire ou d'un modèle, n'intervient sauf l'inconscient du peintre à travers ses gestes spontanés. L'enduit de peinture est appliqué sur le support à l'aide d'un pinceau ou d'une spatule sous laquelle les couleurs se mélangent. Et, quand

l'oeuvre a atteint son point de saturation, toute sa "plénitude", il s'arrête et elle (l'oeuvre) devient, en durcissant, le fossile de sa psyché\* (dans un temps déterminé - celui de sa réalisation), dans le pictum (la matière picturale) qui s'est révélé avec ses empâtements, ses taches (informes), ses couleurs et sa lumière propres

L'oeuvre ainsi produite est, pour une bonne part, autonome, évidemment abstraite et expressionniste, gestuelle. Les traces/marques (signes idiosyncrasiques\* (3)) intimes, cachées le mieux possible dans la peinture traditionnelle (surtout celle de type académique - sans épaisseur) apparaissent alors comme nues, sans le masque de la représentation. On retrouve sur la toile entièrement recouverte (de taches et de traînées) de peinture, des lignes de force, des points de tension (nodaux) ou de focalisation (où le centre est habituellement privilégié).

Il subsiste aussi dans plusieurs tableaux automatistes des reliefs de figuration, d'espace paysagiste (parfois en suspension) et de formes anthropomorphes, organiques et/ou foliacées (qui semblent) en mouvement. Claude Gauvreau écrit à ce sujet: "... l'automatisme n'a jamais eu aucun point de départ figuratif, son monde, est le monde intérieur, et, s'il a abouti au début surtout à une imagerie du monde intérieur, il n'a pas été long à aboutir régulièrement à un non-figuratif du monde intérieur." (4)

\* \* \*

Par contre, les Automatistes s'éloignent irrémédiablement du pictural avec les titres qu'ils ont donnés à plusieurs de leurs tableaux:

La plupart du temps, ils étaient attribués au cours de séances collectives où on leur trouvait des bouts de phrases qui étaient sensés évoquer des images (mentales (symboliques), métaphysiques, poétiques, surréalistes) rattachant, de manière aussi artificielle

que paradoxale, les oeuvres concernées au monde visible (matériel), extérieur.

Mais heureusement, le titre ne fait pas le tableau.

### 3. Conclusion.

Il est très difficile, sinon impossible, à l'homme de rompre ex abrupto avec un passé toujours présent. Les artistes québécois de cette décennie (les années quarante) ne pouvaient se dégager que progressivement des valeurs "protégées" par une population (dont ils faisaient partie), dans l'ensemble, peu scolarisée, cléricale et maintenue à l'écart des progrès sociaux et culturels depuis plusieurs générations. Dans cette conjoncture, les signataires de Refus Global ont été les premiers (depuis longtemps) à (se) manifester avec autant de force et de caractère.

\* \* \*

Sur le plan culturel, l'Automatisme, et, plus spécifiquement "la proposition Borduas" (5) contenue dans le manifeste de 1948, peuvent être perçus comme des signes prémonitoires de la mutation, de cette émancipation qui allait se produire dans les années soixante, "ce qui fut appelé la "révolution tranquille".

Le comportement des Automatistes, le niveau de leurs recherches ainsi que le degré d'achèvement de leurs oeuvres nous les font compter parmi les principaux initiateurs de l'art moderne au Québec.

Jean Pelchat

## Notes

(1) Paul-Emile Borduas, Refus Global (extraits).

(2) Paul-Emile Borduas, Refus Global (extrait).

(3) Borduas écrit dans En regard du surréalisme actuel (texte contenu dans le recueil Refus Global):

"Si j'ai la certitude d'être devant un Mousseau, c'est à cause d'une relation plastique non intentionnelle, fatale et constante à Mousseau que ma mémoire me rappelle comme une chose unique et propre à tous les objets qu'il façonne."

"Si je reconnais telle aquarelle comme étant de Riopelle (...) ce n'est pas à cause des moyens employés, volumes, lumières, mouvements, matières, couleurs (ces moyens ont peu changé depuis toujours) mais uniquement à cause d'une relation plastique propre et tout aussi involontaire à Riopelle que la qualité de ses sens, de son esprit."

(4) Claude Gauvreau, L'épopée automatiste vue par un cyclope (texte contenu dans le numéro spécial de La barre du jour sur Les Automatistes (cf. la bibliographie sur l'Automatisme)).

(5) Louise Letocha, Borduas et la fonction sociale de l'oeuvre d'art (texte contenu dans le catalogue La collection Borduas du Musée d'art contemporain (cf. la bibliographie sur l'Automatisme)).

## PLASTICISME

De 1948 à 1955, trois manifestes ont été publiés au Québec sur la peinture. C'était beaucoup pour un pays au bassin de population restreint qui avant 1930, n'avait pratiquement aucune tradition picturale. La contestation virulente des artistes dans le Refus Global avait sans doute été provoquée d'une part par leur désengagement face à la société duplessiste de l'époque, à ce propos, le manifeste des automatistes mentionnait:

"Rompre définitivement avec toutes les habitudes de la société, se désolidariser de son esprit utilitaire",<sup>1</sup>

et d'autre part, elle rejoignait les signataires du Manifeste des Plasticiens par une volonté très nette d'établir les prémisses d'un art pictural nouveau. Prisme d'Yeux se voulait une contestation contre les automatistes et de ce fait proposait moins des changements sociaux ou picturaux qu'une liberté totale d'expression.

Une attitude commune envers la peinture et la société avait réuni quelques artistes qui sous l'impulsion du critique d'art Rodolphe de Repentigny publiaient en février 1955, le Manifeste des Plasticiens. Parallèlement au lancement de leur publication, ces artistes: Rodolphe de Repentigny dit Jauran, Louis Belzile, Jean-Paul Jérôme et Fernand Toupin exposaient à la galerie de l'Echourie. Leur manifeste et leur peinture proposaient une véritable révolution plastique qui selon eux devait ouvrir la voie vers un art vrai, absolu. Le mot vérité revient tel un leitmotiv dans leur exposé théorique de 1955:

"Le véritable rôle de l'artiste est d'engendrer la soif de la VERITE".<sup>2</sup>

"Est responsable dans son intégrité tout art VRAI"<sup>3</sup>



"Est respectable dans son intégrité toute oeuvre dont j'ai l'intention qu'elle est VRAIE pour son créateur." 4

"Une oeuvre peut être le moment de VERITE d'un peuple, d'une civilisation." 5

Les signataires du manifeste des plasticiens voulaient modifier la peinture. Le coup de pinceau d'une force et d'une violence quasi automatique clarifiait le terme "automatiste", de même l'appellation "plasticien" précisait l'intérêt des artistes: "... Les Plasticiens s'attachent avant tout, dans leur travail, aux faits plastiques: ton, texture, formes, lignes, unité finale qu'est le tableau, et les rapports entre ces éléments". 6

L'étude approfondie des faits plastiques amenait les plasticiens à considérer le tableau non plus comme une représentation du réel ou du surréel mais en tant qu'objet autonome et bidimensionnel. La planéité\* du tableau-objet leur permettait les expériences les plus diverses. Les plasticiens ont nuancé la gamme chromatique (tableau no. 19 de Jauran). Quelques-uns ont texturé la toile non pas par l'empâtement comme chez certains automatistes mais en laissant transparaître le grain de la toile ou en léchant la peinture avec le pinceau au point de donner à la surface l'impression d'avoir été ratissée. De plus, ils ont structuré le tableau en cernant très précisément le contour des masses picturales (Gris, Beige, Brun de Jauran ou Aire au bleu et rouge no. 4 de Fernand Toupin). Il en résultait un tout géométrique très ordonné dont l'unité finale épurée répondait à leur dessein qui "est typiquement la révélation de formes parfaites dans un ordre parfait." 7

Leur peinture attirait l'attention sur les seuls éléments plastiques. Les zones colorées aux contours très bien délimités ne suggéraient aucune figure symbolique. Les structures pures ne relevaient plus de la peinture non-figurative mais plutôt

*de l'art abstrait géométrique.*

*La peinture non-figurative ne connote la plupart du temps aucune image reconnaissable. Elle se réfère à des éléments dérivant de la perspective traditionnelle; la disposition des masses de couleur sur la toile suggère une impression de distance. En regardant une toile non-figurative, il semble que certaines zones de couleur soient devant ou derrière, dessus ou dessous.*

*Jauran, Belzile et Jérôme n'ont pas abandonné complètement l'espace référentiel\*. La juxtaposition des formes était moins fréquente que leur superposition. Toupin semble avoir été le seul de la première génération qui ait aboli les références à la troisième dimension. L'organisation picturale de ses tableaux découlait de l'abstraction géométrique; mais en choisissant le tableau de forme polygonale et en simplifiant les plans colorés il annihilait tout espace référentiel et répondait selon nous à la principale proposition du manifeste qui dit:*

*"...Les plasticiens font de la peinture parce qu'ils aiment ce qui est particulier à la peinture." 8*

*C'est un même intérêt, pour les faits plastiques, qui réunit les plasticiens de la deuxième génération: Jean Goguen, André Juneau, Claude Tousignant, Guido Molinari et Fernand Leduc.*

*Leur recherche les a conduit jusqu'à l'épuration extrême des propositions formelles et picturales premières, marquée principalement par une simplification toujours plus grande des formes et des couleurs. De 1956 à 1959, la plupart de ces*

artistes ont exposé dans les galeries de Montréal. Il est d'ailleurs important de souligner l'ouverture de galeries (L'Actuelle, Denyse Delrue, Artek) qui se sont intéressées à l'art contemporain. Ces galeries ont joué un rôle important dans le développement de travail de la seconde génération de plasticiens.

Lors de l'exposition "Art abstrait" de 1959, Goguen présentait des tableaux très structurés aux couleurs très lumineuses qui donnaient des effets de "Pulsation dynamique" comme le titre d'un de ces tableaux l'indiquait et tel qu'il précisait dans le catalogue:

"Forme organisée qui possède sa propre vie, qui n'a aucune référence de la nature et qui est l'essence même de la pulsation dynamique".<sup>9</sup>

Nous retrouvons aussi cette densité chromatique dans les oeuvres extrêmement construites de Juneau, élaborées selon une économie rigoureuse. Des études de design en Italie avaient amené Juneau à épurer toutes les unités couleur-forme de l'aire picturale.

"...ce qui compte à mes yeux, ce sont les relations linéaires et spatiales qui, à partir des caractéristiques lumineuses et formelles, se manifestent entre quelques couleurs-formes situées dans un espace défini."<sup>10</sup>

Quant à Molinari et Tousignant, leurs oeuvres conviaient le spectateur à une épuration maximale des formes et à l'abolition de toutes références paysagistes. Puisqu'il s'agissait de faits plastiques, ces deux artistes ont poussé l'éloge de

la bidimensionnalité du tableau et de la structure a-connotée jusqu'au point extrême de non retour. Tousignant et Molinari sont, depuis vingt-cinq ans, fidèles à leurs intérêts premiers.

En 1959, dans le catalogue Art Abstrait, Tousignant déclarait:

"Ce que je veux c'est purifier la peinture abstraite, la rendre encore plus abstraite".<sup>11</sup>

Tousignant a poursuivi ses recherches sur les multiples possibilités qu'offrent le système chromatique et ce aussi bien dans ses premiers tableaux aux bandes horizontales que dans ses gongs ou cibles. Il fut l'un des premiers à utiliser le tableau circulaire au Québec. Ce n'était pas sans danger car cette figure focalisée par excellence rappelait au spectateur la vieille tendance qui voulait que l'artiste réunisse au centre les figures ou les éléments du tableau, laissant la périphérie neutre ou vide de formes. Tousignant et Molinari ont été les premiers à utiliser le "tape" qui servait à masquer certaines parties ou à délimiter des aires picturales. Leurs peintures avaient acquis une rigueur sans précédent, accentuée par l'utilisation du rouleau à peindre chez Molinari.

De 1956 à 1958, Molinari a peint plusieurs tableaux extrêmement structurés aux surfaces picturales ni focalisées, ni hiérarchisées. Sa recherche sur la spécificité\* de la peinture l'a conduit à adopter en 1958 une série de formes identiques: les bandes parallèles. La fonction de ces zones colorées d'égales dimensions dépendait de leur position sur le tableau. Les rapports des plans colorés inclus dans le tableau répondaient à l'affirmation de Molinari:

"Pour moi, la réalité plastique première réside dans la structure, c'est-à-dire dans la fonction dynamique résultant du rapport entre les éléments, couleur et plan"<sup>12</sup>

Signataire du Refus Global, Fernand Leduc peignait dans les années quarante d'une manière très gestuelle. Vers 1955, il structurait ses formes et s'intéressait davantage aux subtilités de la gamme chromatique et lumineuse. Il entreprenait dès lors une démarche qu'il n'a pas abandonné et qui l'a conduit aux oeuvres extrêmement raffinées et subtiles présentées lors de son exposition intitulée "Fernand Leduc, Dix ans de microchromies" (Musée d'art contemporain, 1980). Les oeuvres de Leduc comme la plupart des tableaux des premiers plasticiens, ne présentaient pas de constructions perspectivistes et gravitationnelles\*. Le dynamisme des couleurs employées suggérait un "ordre nouveau, qui, peut-être, bouscule momentanément les habitudes visuelles et mentales".<sup>13</sup> Les plasticiens offraient plus qu'une bousculade, soit une révolution au sens le plus commun du terme. Le titre des propos de Leduc: "Vivre c'est changer"<sup>14</sup> aussi banal qu'il puisse paraître aujourd'hui était fort provocateur dans le Québec d'avant la Révolution tranquille.

Regardons de plus près certains tableaux. La toile no. 19 de Jauran est une peinture à l'huile sur masonite. Exécutée en 1955, cette oeuvre au format rectangulaire mesure 51 centimètres de haut par 44 centimètres de large. A première vue, elle ressemble à un casse-tête ou à un assemblage de papiers collés tant les formes sont nombreuses et imbriquées les unes dans les autres. Si nous regardons plus attentivement, nous nous apercevons que l'artiste a peint une multitude (environ une centaine) de polygones et de rectangles. Ces formes géométriques ne présentent guère de similitude; il serait difficile d'en trouver deux semblables. Leur diversité est accentuée par les nombreux tons et valeurs des couleurs de base: bleu, vert, noir, brun et blanc. Un rectangle vert attire notre attention vers le centre car il divise le tableau en deux sur la largeur et son arête supérieure fait de même sur la longueur.

Ce point central plutôt que d'en faire le focus auquel doivent se référer tous les autres plans, Jauran en a fait le point de départ ou tout simplement le point de repos où l'oeil revient après avoir suivi les méandres des nombreuses formes. Cette oeuvre invite le spectateur à des lectures nombreuses comme si chacune offrait la possibilité de connaître, de voir autre chose et de découvrir ces "formes parfaites".<sup>15</sup>

A ce tableau nous avons trouvé intéressant de comparer une autre oeuvre à l'huile sur masonite de Jauran exécutée la même année. Intitulé Gris - Beige - Brun ce tableau au format rectangulaire mesure 61 centimètres par 42 centimètres. L'artiste juxtapose des formes polygonales aux plans plus étendus que ceux de la toile no. 19. Jauran utilise sept couleurs bien distinctes délimitées par les arêtes des polygones et, par le titre, il attire notre attention sur certaines d'entre elles. La masse heptagonale centrale exerce une action centrifuge et les plans gris, vert et brun qui l'entourent semblent forcer les bords de la toile pour s'étendre au-delà et dilater l'espace.

Le tableau intitulé Gong 64 de Tousignant présente certaines similitudes architectoniques avec le Gris - Beige - Brun de Jauran. A prime abord, nous remarquons surtout les rayons lumineux autour du centre. Les différentes zones annelées de couleur accentuent autour du point central les effets centripètes et centrifuges. Ce mouvement du centre vers la périphérie et vice-versa se trouve neutralisé par un autre mouvement qui semble aller devant et derrière la toile. Par contre si nous fixons un point légèrement décentré, l'oeuvre livre davantage qu'un simple jeu rétinien. Les couleurs vibratoires semblent décharger une énergie diffuse sans toutefois générer d'autres espaces qui réduiraient la bidimensionnalité de la toile.

*L'aventure picturale proposée par le plasticisme en avait séduit plus d'un. Depuis ce temps, plusieurs artistes ont oeuvré suivant la problématique du manifeste de 1955. Les recherches des trois mouvements: Automatisme, Prisme d'Yeux et Plasticisme ont enrichi la sémantique picturale et de surcroît ils ont signifié la vie même.*

*Arlette Blanchet  
Conservatrice adjointe  
Service d'animation et  
d'éducation.*

Notes

- 1) Borduas, Paul-Emile, Refus global, Shawinigan, Publicité Paquet enr., 1972, p. 20.
- 2) "Manifeste des Plasticiens - 10 février 1955" in Jauran et Les premiers Plasticiens, Montréal, Musée d'art contemporain, 1977.
- 3) Ibid.
- 4) Ibid.
- 5) Ibid.
- 6) Ibid.
- 7) Ibid.
- 8) Ibid.
- 9) "Art abstrait", catalogue d'exposition, texte de Jean Goguen, Montréal, Ecole des Beaux-Arts de Montréal, 1959.
- 10) "Art abstrait", texte de Denis Juneau, *ibid.*
- 11) "Art abstrait", texte de Claude Tousignant, *op. cit.*
- 12) "Art abstrait", texte de Guido Molinari, *ibid.*
- 13) "Art abstrait", texte de Fernand Leduc, *ibid.*
- 14) Ibid.



## BIBLIOGRAPHIE

### *Catalogues d'exposition*

Art abstrait, texte de Fernande Saint-Martin et des artistes: Belzile, Goguen, Juneau, Leduc, Molinari, Toupin, Tousignant, Montréal, Ecole des Beaux-Arts de Montréal, 1959.

Dix ans de propositions géométriques, texte de France Gascon, Montréal, Musée d'art contemporain, 1979.

Jauran et les premiers Plasticiens, texte de Alain Parent, Montréal, Musée d'art contemporain, 1977.

Trois générations d'art québécois: 1940-1950-1960, texte de Fernande Saint-Martin, Montréal, Musée d'art contemporain, 1976.

### *Livres et articles*

Gagnon, François, La jeune peinture au Québec, Revue d'esthétique, no. 3, Paris, Klincksieck, 1969.

Gagnon, François, Mimétisme en peinture contemporaine au Québec, Peinture canadienne-française (débat) no. 11-12, Montréal, Les Presses de l'université de Montréal, 1971.

Les Plasticiens, Ateliers, vol V No.6, Numéro spécial sur les premiers plasticiens, Montréal, Musée d'art contemporain, 25 avril-15 juin 1977.

Molinari, Guido, Réflexions sur la notion d'objet et de série, Peinture canadienne-française (débat), no. 11-12, Montréal, Les Presses de l'université de Montréal, 1971.

Thériault, Normand, New York a-t-il copié Montréal?, La Presse, Montréal, 3 octobre 1970.

Tousignant, Claude, Quelques précisions essentielles, Peinture canadienne-française (débat), no. 11-12, Montréal, Les Presses de l'université de Montréal, 1971.

*Les oeuvres détruites de Jean-Paul Jérôme  
sont présentées sur diapositives.*

## Chronologie

- 1937 .septembre, Paul-Emile Borduas devient professeur à l'Ecole du Meuble de Montréal.
- 1939 .janvier, fondation de la S.A.C. (Société d'art contemporain). P.E. Borduas devient vice-président.
- 1940 .Alfred Pellan revient d'Europe et expose ses oeuvres au Musée du Québec (Musée de la Province) et au Musée des beaux-arts (Art Association)
- 1942 .avril, Paul-Emile Borduas expose quarante-cinq gouaches "surréalistes" à l'Ermitage.
- 1943 .mai, exposition des "Sagittaires", à la Galerie Dominion, 1448 Sainte-Catherine ouest.
- .septembre, Alfred Pellan est chargé du cours supérieur de peinture à l'Ecole des Beaux-Arts de Montréal. Il y enseigne jusqu'en 1952.
- 1945 .décembre, Charles Maillard démissionne comme directeur de l'Ecole des Beaux-Arts de Montréal.
- .avril, lors d'un voyage à New York, Fernand Leduc rencontre André Breton, chef de file du mouvement surréaliste français.
- 1946 .avril, première exposition du groupe formé de Borduas, Barbeau, Gauvreau, Leduc, Mousseau, Fauteux et Riopelle.
- 1948 .2 février, exposition annuelle de la S.A.C. au Musée des beaux-arts de Montréal (Art Association).
- .4 février, vernissage d'une exposition et lancement du manifeste Prisme d'Yeux.
- .février, dernière exposition de la S.A.C., alors que Borduas en est le président. La S.A.C. sera dissoute la même année.

- 1953 . septembre, Borduas s'exile aux Etats-Unis.
- 1954 . avril, l'exposition "La Matière chante" marque la fin des Automatistes en tant que groupe.
- 1955 . Publication du "Manifeste des Plasticiens" daté du 10 février 1955 et signé par: Jauran (R. de Repentigny), F. Toupin, J.-P. Jérôme et L. Belzile.  
Exposition des plasticiens à la galerie l'Echourie.
- 1956 . Ouverture de la galerie l'Actuelle.  
G. Molinari en est le directeur. Jusqu'à sa fermeture en mai 1957, cette galerie accueillera plusieurs peintres plasticiens.
- . G. Molinari et C. Tousignant exposent sous l'appellation "Espace dynamique". De 1956 à 1959 le terme "espace dynamique" remplacera parfois "plasticiens" pour désigner le travail de G. Molinari et C. Tousignant.
- . Première exposition (galerie l'Actuelle) aux propositions plasticiennes de F. Leduc.
- . Jauran cesse de peindre pour se consacrer davantage à son travail de critique d'art.
- 1957 . Juneau de retour d'Italie, se joint au tandem "espace dynamique" ou plasticien phase II.
- 1958 . Exposition de L. Belzile, P.-F. Borduas, A. Juneau, G. Molinari et F. Toupin à la galerie Artek.
- 1959 . Exposition intitulée "Art abstrait" et réunissant L. Belzile, J. Goguen, F. Leduc, G. Molinari, F. Toupin et C. Tousignant. Les propos liminaires du catalogue de l'exposition sont de Fernande Saint-Martin.

## Lexique

<i>architectonique:</i>	<i>l'art, la technique de construction. Ce terme par extension s'emploie en parlant de la construction d'un tableau.</i>
<i>éréthisme:</i>	<i>"exaltation violente d'une passion". (rf. Petit Robert).</i>
<i>gravitationnelle:</i>	<i>adjectif relié au terme gravitation, employée non plus comme une force exercée par les corps mais comme une propriété de l'espace-temps.</i>
<i>iconographie:</i>	<i>histoire des types, enquête sur la manière dont, en diverses conditions historiques, des thèmes ou concepts spécifiques ont été exprimés par des objets et événements (rf. E. Panofsky).</i>
<i>idiosyncrasique:</i>	<i>signe particulier, propre à un tempérament, une personne.</i>
<i>onirique:</i>	<i>qui rappelle le rêve.</i>
<i>perspectiviste:</i>	<i>adjectif décrivant ce qui a trait au "réalisme visuel" par opposition au "réalisme conceptuel".</i>
<i>pictural (e):</i>	<i>de la peinture, propre à la peinture (Une oeuvre picturale est une oeuvre peinte ).</i>
<i>planéité:</i>	<i>caractère d'une surface sans aspérité, ni inégalité.</i>
<i>psyché:</i>	<i>"l'ensemble des phénomènes psychiques, considérés comme formant l'unité personnelle" (rf. Petit Robert).</i>

*référentiel:*

*qui renvoie à une réalité univoque.*

*spécificité:*

*caractère de ce qui est propre,  
particulier à une chose.*

*subjectile:*

*surface sur laquelle on peint*