Charles

GAGNON

Jacques

HURTUBISE

Yves

GAUCHER

Paterson

ZEMME

À propos d'une peinture des années soixante

Jean

Mc EWEN

Ewen, Gagnon, Gaucher, Hurtubise, Mc Ewen

À propos d'une peinture des années soixante

Une exposition itinérante organisée
par le Musée d'art contemporain de Montréal
à partir de sa collection permanente.

EWEN

GAGNON

GAUCHER

HURTUBISE

Mc EWEN

À propos d'une peinture des années soixante

Josée Bélisle
Pierre Landry

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL

24 février – 22 mai 1988

Ewen, Gagnon, Gaucher, Hurtubise, Mc Ewen
À propos d'une peinture des années soixante

Une exposition itinérante organisée par le Musée d'art contemporain de Montréal à partir de sa collection permanente.

Conservateurs :
Josée Bélisle, Paulette Gagnon, Pierre Landry

Mise en circulation :
Christine Bernier

Recherche bio-bibliographique :
Pierre-Stéphane Aquin
Christine Dubois

Révision :
Andrée Ledoux
Marcelle Roy

Correction d'épreuves :
Paul Paiement

Traduction :
Susan Le Pan

Secrétariat :
Carole Paul

Photographies :
Musée d'art contemporain de Montréal,
sauf Ron Diamond (n° 35 du cat.)
et Denis Farley (n°s 1 et 26 du cat.)

Conception graphique :
Associés Libres

Photocomposition :
Zibra inc.

Pelliculage et impression :
Les presses solidaires

Cette publication a été conçue et réalisée par la Direction des communications.

Le Musée d'art contemporain de Montréal est subventionné par le ministère des Affaires culturelles du Québec et bénéficie de la participation financière des Musées nationaux du Canada.
© 1988 Musée d'art contemporain de Montréal, Cité du Havre, Montréal, Québec H3C 3R4
Dépôt légal : Bibliothèque nationale du Québec
2e trimestre 1988
ISBN 2-551-06871-1

Sommaire

6 **Avant-propos**
Marcel Brisebois

7 **Préface**
Manon Blanchette

8 **Notes en marge d'une époque, d'une peinture et d'une collection somme toute plurielles**
Josée Bélisle

11 **Éviter à la fois le code et le brouillage...**
Pierre Landry

16 **Paterson Ewen**

20 **Charles Gagnon**

24 **Yves Gaucher**

28 **Jacques Hurtubise**

32 **Jean Mc Ewen**

36 **Catalogue**

38 **Bio-bibliographies**

Avant-propos

1960. EN CE temps-là, tout semblait possible. L'espoir de nouveau était permis. Le bien-être dont jouissaient déjà quelques-uns cesserait demain d'être un privilège. Des noms ralliaient les énergies: Che Guevara, Kennedy, Mao, de Gaulle, Nehru, Jean XXIII. Années 60, comme un printemps étonnant. Années de rêve. Certains diront qu'elles ont été suivies de réveils brutaux et de désillusions. D'autres répondront que si le rêve s'est dissout, l'espoir, lui, demeure irréductible. Années 60, années de prospérité et de mieux-être, mais aussi période féconde dans tous les champs de l'expression artistique. Boulez s'affirme, Béjart s'impose, la peinture non figurative, loin d'être acculée à une impasse, ne cesse de montrer des possibilités d'un renouvellement quasi indéfini.

Ici même, et principalement à Montréal, on assiste à un renouveau tel que l'époque a été qualifiée de révolutionnaire. Ceux qui parmi nous ont moins de trente ans n'ont pas démenti ce jugement. L'élan créateur est si vigoureux qu'il se fractionne en mouvements multiples et parfois opposés. Certains non moins inventifs préfèrent suivre leur propre trajectoire, non par indifférence ou par opposition, mais en vertu même d'un dynamisme inclassable.

Le Musée d'art contemporain présente dans le cadre de l'exposition **À propos d'une peinture des années soixante** des oeuvres bidimensionnelles de cinq artistes qui au cours des années 60 ont travaillé en marge des principaux courants esthétiques.

Le Musée exprime sa gratitude à ces artistes: Paterson Ewen, Charles Gagnon, Yves Gaucher, Jacques Hurtubise et Jean Mc Ewen dont les oeuvres réunies ici enrichissent sa collection.

Le Musée remercie également mesdames Josée Bélisle et Paulette Gagnon ainsi que monsieur Pierre Landry, conservateurs, qui ont assuré à divers titres la réalisation de cette exposition.

Enfin, le Musée tient à dire sa reconnaissance à ses amis qui, par leur visite, lui apportent un soutien indispensable dans la réalisation de son mandat de conservation et de diffusion des oeuvres des artistes québécois.

Marcel Brisebois
Directeur

Préface

AU MOMENT où l'on assiste sur la scène internationale à une prolifération de centres alternatifs ayant pour but ultime de présenter des œuvres inédites, le Musée d'art contemporain de Montréal n'entend pas pour sa part négliger l'aspect historique de son rôle. C'est en effet en se dotant d'une collection significative qu'un Musée peut s'inscrire dans un projet culturel à long terme. Sans céder à la nostalgie, il peut réévaluer une période de l'histoire, vérifier les interprétations du moment en gardant une certaine distance et présenter l'histoire dans ses contradictions, sa complexité, sa continuité et ses discontinuités.

Nous le savons aujourd'hui, la période des années soixante est des plus prolifique. Marquée d'optimisme à l'égard des changements, elle voit œuvrer des gens qui se refusent aux compromis faciles. Tout comme les projets politiques et sociaux, l'art de cette époque est le fait d'esprits confiants et ouverts. Un climat d'exploration, de quête d'idées différentes aura pour effet de balayer les traditions au profit d'inventions et de systèmes nouveaux.

Une collection n'est jamais complète, mais elle est toujours perfectible. Avec **Ewen, Gagnon, Gaucher, Hurtubise, Mc Ewen, À propos d'une peinture des années soixante**, le Musée d'art contemporain de Montréal nous présente une sélection d'œuvres bidimensionnelles des années soixante, le fruit du travail d'une équipe de conservateurs: Josée Bélisle, Paulette Gagnon et Pierre Landry. Par leur sélection, ils visent à permettre aux spectateurs de tisser eux-mêmes des liens avec un passé récent et de mettre en perspective le présent. À l'aube d'un XXIe siècle, nous considérons les années soixante avec un certain sourire peut-être empreint de regret. L'art aujourd'hui est-il si différent?

Manon Blanchette
Conservateur en chef

Notes en marge d'une époque, d'une peinture et d'une collection somme toute plurielles.

FAUT-IL le redire, au sein de la brève histoire culturelle, mais aussi sociale et politique du Québec, les années soixante font presque figure de décade prodigieuse. Paradoxalement désignée sous le vocable de «révolution tranquille», cette époque effervescente et tonifiante qui favorisa la création d'institutions et d'organismes essentiels et ouvrit la voie à d'innombrables expérimentations, connut vraisemblablement un dénouement des plus marquants. «Le changement social, la "révolution tranquille", après de multiples scènes et tableaux, devait s'achever. Comme au théâtre, il fallait bien terminer la représentation. Les détails de l'acte final auraient pu être autres. [...] Une société qui a changé très vite, et qui n'a pas digéré à mesure ses transformations rapides, devait se heurter tôt ou tard à un bilan dont le prétexte pouvait être n'importe quoi.»[1] Ces mots du sociologue Fernand Dumont proposent une réflexion ne visant pas uniquement la crise d'octobre 1970, ce d'ailleurs à quoi ils se réfèrent évidemment, mais évoquant aussi l'ampleur des bouleversements structuraux qui a caractérisé la décennie en question.

Ce passé si peu lointain nous reporte aux vingt ans et un peu plus du Musée d'art contemporain de Montréal, aux instants exaltants de sa fondation en 1964, et nous rappelle également la mise sur pied de deux ministères indissociables d'une évolution socioculturelle véritable, celui des Affaires culturelles en 1961 et de l'Éducation en 1964, et aussi la création attendue de l'Université du Québec. C'est également le moment des grandes études et enquêtes. Les dépôts du Rapport Parent, en 1965-66, et du Rapport Rioux, en 1969, ont d'ailleurs suscité des débats percutants et donné lieu à des transformations radicales du système d'éducation en général, et de l'enseignement des arts en particulier. Outre ce vent de renouveau qui semble animer les institutions publiques, la vigueur et l'innovation se font sentir en d'autres lieux, à des échelles différentes. Des ateliers collectifs surgissent, qui permettent la création, l'échange et la diffusion : notons ici, à titre d'exemples, l'Atelier libre de recherches graphiques, fondé en 1964 par Richard Lacroix et mieux connu sous le nom de Guilde graphique, et l'Atelier libre 848, mis sur pied en 1966 par Pierre Ayot et devenu par la suite GRAFF, centre de conception graphique. Que ces ateliers aient en commun la pratique de la gravure n'a rien de fortuit, puisqu'il s'agit là, entre autres, d'un médium traditionnel en pleine réévaluation, propice à la recherche et à l'exploration de nouvelles techniques, et vraisemblablement le véhicule idéal d'une certaine idée de la démocratisation de l'art. Des revues spécialisées telles *Vie des arts*, dès 1959, et *Culture vivante*, ainsi que la parution d'ouvrages historiques et de monographies sur l'art, témoignent de fait d'«une renaissance des arts plastiques ou visuels», qui est, selon les termes de Marcel Fournier, «habituellement associée à la "révolution tranquille" québécoise des années 60 : création de musées, multiplication des galeries et des expositions, publication de revues et de livres d'art, ouverture de programmes d'enseignement.»[2]

Des manifestations majeures ont profondément marqué le cours de ladite décennie; à des degrés divers, elles sont à l'origine de la reconnaissance quasi généralisée d'une identité culturelle et d'une grandissante ouverture au monde. Ainsi, la tenue à Montréal en 1967 de l'Exposition universelle Terre des Hommes participe dorénavant de l'imaginaire collectif québécois. En synchronie, sur un mode mineur et efficace différemment, des regroupements pluridisciplinaires comme celui de Fusion des Arts (1965), les manifestations de l'Opération Déclic, l'attitude Ti-Pop, les spectacles des groupes Nouvel Âge, Horloge et Zirmate, les happenings, sont autant d'indices d'un projet global d'intégration des arts, d'une poursuite de l'idéale synthèse de l'art et de la société. Écho local au mouvement de contestation étudiante de 1968, l'occupation de l'École des Beaux-Arts de Montréal en aura définitivement modifié l'appareil et réaffirmé le rôle social de l'artiste. L'insistance sur la fonction sociale de l'art n'est pas sans rappeler, comme le souligne Marcel

Saint-Pierre, «les intentions subversives de l'Automatisme»[3], et proposer «une expérience esthético-politique»[4] globale. Ainsi envisagée sous l'angle du raccourci télescopique, le prisme de tous ces événements signifiants n'en projette pas moins la toile de fond incandescente d'une époque de mutations.

Considérant le champ de l'art au cours de cette période mouvementée, il ne s'agit pas de vainement rechercher une équivalence visuelle à l'exubérance contextuelle dont il vient d'être question. Au contraire, la rigueur et la pertinence des recherches plastiques ne participent-elles pas intrinsèquement des changements essentiels? Et François-Marc Gagnon d'affirmer: «Or, et c'est le point à bien saisir ici, c'est en tant que proposition d'espace imaginaire que la peinture a une fonction structurale dans l'élaboration d'une culture.»[5]

«L'art québécois devient le terrain d'un très grand nombre d'expérimentations, oscillant entre les deux pôles fondamentaux de l'art québécois: l'expressionnisme gestuel et lyrique de l'Automatisme surréaliste et l'expressionnisme structural d'Espace dynamique.»[6] Ce commentaire de Fernande Saint-Martin définit donc la complexité des problématiques formelles qui prévalent au début des années soixante et reporte tout d'abord à la primauté de Borduas et de ses disciples automatistes dans l'élaboration d'un art non figuratif au Québec, puis à la part capitale des plasticiens qui ont suivi et ont dépouillé leurs propositions de toute notion d'accident au profit des seuls faits plastiques.

Déjà, à plusieurs occasions, le Musée s'est interrogé sur ces deux grands courants de la tradition esthétique québécoise. Les expositions historiques *Borduas et les Automatistes Montréal 1942-1955*, en 1971, et *Jauran et les premiers Plasticiens*, en 1977, ont témoigné exemplairement de la force expressive de ces deux visions. D'autres expositions, celles-ci organisées spécifiquement à partir de la collection permanente, sont venues approfondir la connaissance de ces deux mouvements et poser des jalons de réflexions sur les fondements de l'art québécois: ce sont, entre autres, *De la figuration à la non-figuration dans l'art québécois*, en 1976-79, *Automatisme et surréalisme en gravure québécoise*, en 1976-1979; *La révolution automatiste*, en 1979-81; *Dessin et surréalisme au Québec*, 1979-81; *Dix ans de propositions géométriques: le Québec 1955-1965*, en 1979-81. Avec le recul et à la lumière des problématiques actuelles, il s'avère fort à propos d'étudier et d'exposer la dynamique particulière d'une part choisie de la production picturale des années soixante qui viendrait s'inscrire non pas dans le prolongement, mais plutôt en marge de l'élan plasticien.

Paterson Ewen, Charles Gagnon, Yves Gaucher, Jacques Hurtubise et Jean Mc Ewen sont parmi ceux qui explorent à ce moment les voies plurielles de l'expression picturale. Le regroupement de ces cinq peintres montréalais[7] au sein de l'exposition *À propos d'une peinture des années soixante*, loin de suggérer une appartenance commune à un mouvement ou à une idéologie, met plutôt en lumière la particularité de leur itinéraire plastique. Tous d'ailleurs ont des pratiques qui débordent largement les limites de la décennie désignée et l'œuvre de chacun a été l'objet d'importantes expositions à caractère rétrospectif. De cette volonté et de cette nécessité d'ouverture au monde, caractéristiques de l'époque, ils étaient bien sûr avant la lettre et ils ont participé à des expositions nationales et internationales témoignant ici et à l'étranger de la vitalité de ce que l'on a appelé l'École de Montréal. Dès 1955, Paterson Ewen se rend fréquemment à New York et y présente ses travaux à la Parma Gallery en 1956 et 1958, lors d'expositions particulière et collective. Charles Gagnon étudie à New York de 1955 à 1960 et prend part à l'exposition *ART USA'58*. En 1962, Yves Gaucher séjourne à Paris où il entendra un concert de Webern qui sera déterminant dans son cheminement. Jean Mc Ewen, quant à lui, y réside dix ans plus tôt et Jacques Hurtubise se retrouve à New York en 1960-61. Évidemment tributaires des acquis de leurs prédécesseurs, ces cinq artistes n'en revendiquent pas moins l'appréciation de la peinture abstraite américaine, mais aussi des filiations autres, musicales, philosophiques, voire même poétiques.

À bien des égards, l'hybridité de la forme, un certain lyrisme ou encore la raréfaction et le contrôle du geste les dissocient radicalement à la fois d'une pure subjectivité de l'aléatoire et d'une rigoureuse abstraction géométrique. Ce sont précisément ces subtiles affinités et dissidences qui ont motivé le choix de quelque quarante œuvres de la collection du Musée. Que l'on ait également et délibérément recours à des œuvres sur papier, des estampes et des dessins, de même jusqu'à une configuration de néons, pour cerner la diversité et la complexité de problématiques picturales, est toutefois symptomatique d'un relatif éclatement des pratiques et vient identifier les paramètres qui les régissent, tout en rendant nécessairement compte, en filigrane, de certains éclats et silences de la collection.

Dès le début des années soixante, l'œuvre gravée d'Yves Gaucher s'impose comme l'une des plus originales et des plus percutantes pour l'actualisation de ce médium et constitue l'empreinte d'un langage formel dont la richesse même sera sa réduction extrême. L'invention et l'accumulation de procédés techniques variés sont mises à profit avec virtuosité dans des compositions qui découlent de sources d'inspiration spécifiques. Qu'il s'agisse de philosophies orientales, de musique indienne ou encore dodécaphonique, ce qu'il faudra en retenir est la rythmique sérielle qui animera les champs énergétiques monochromes, l'implacable logique dynamique de la contradictoire et le glissement de la symétrie à l'asymétrie. L'ascèse magistrale des tableaux de Gaucher devient ainsi le lieu privilégié de résolution de principes antagonistes.

Qu'elle s'exprime par la peinture, la photographie ou le film, la quête esthétique de Charles Gagnon se fonde avant toute chose sur la réalité. S'attardant tour à tour aux notions de paysage, de boîte-vitrine, de cadrage, de fenêtre et d'écran, l'œuvre découpe une vision élargie et généreuse de l'appréhension de l'espace. Les plans modulés et texturés, ouverts ou fermés, s'articulent à même la structure du carré, rappel du cadre de la toile. «Mes tableaux ressemblent beaucoup à des écrans de cinéma par leur forme et

les bandes noires qui les délimitent. Il m'est aussi apparu évident que ce qui se passait à l'extérieur de l'écran était, d'une certaine façon, aussi important que ce qui se passait sur l'écran.»[8]

Les grands champs colorés de Jean Mc Ewen sont subtilement régis par la trame orthogonale qui les sous-tend. Essentiellement matière à exploration de la couleur, cette peinture s'impose d'emblée par la richesse particulière des rapports chromatiques, leurs résonances sourdes, joyeuses ou majestueuses, au sein du plan pictural. L'œuvre procède par séries, dont les titres descriptifs, allusifs ou évocateurs renvoient à l'univers poétique du peintre.

L'œuvre de Paterson Ewen est littéralement traversée d'un attachement profond à la matière, aux caractères bruts et organiques qui la définissent, aux phénomènes naturels qui la transforment. La particularité de l'espace structural y repose avant tout sur la persistance d'un schéma organisationnel réducteur canalisant les potentialités expressives de surfaces excessivement texturées. Cet affrontement fondamental et paradoxal de l'impulsion et de l'ordre caractérise également la démarche de Jacques Hurtubise qui vise, suivant l'expression de Bernard Teyssèdre, «la synthèse du spontané et du structuré»[9]. Abordant à ses débuts la peinture avec une fougue gestuelle très près de l'expressionnisme abstrait, Hurtubise n'en arrive pas moins très tôt à développer un langage pictural personnel fondé sur les mécanismes d'insertion de la tache et du motif, au sein d'un système astucieux de grille et de format aboutissant à l'élimination progressive de la dichotomie forme/fond.

Les problématiques esthétiques des cinq artistes de l'exposition sont sommairement esquissées ici. Elles seront longuement discutées dans le texte éclairant de Pierre Landry qui suit en ces pages. De l'ensemble des œuvres réunies dans ce corpus, il se dégage une rigueur exemplaire et une cohésion première sciemment provisoire. Au-delà d'apparentes similarités d'intentions, ce qui persistera toutefois sera plutôt la densité, la pertinence, voire même l'audace de chacune des propositions.

Pour d'aucuns, la représentation de l'œuvre de chaque artiste au sein de la collection, en regard de la période de production retenue, apparaîtra inévitablement partielle. Cette relative imperfection de l'exposition constitue de fait l'une de ses qualités premières. S'il faut à tout prix mettre en valeur les points forts d'une collection de musée, ce que sont d'ailleurs les œuvres de cette exposition, il faut aussi en assumer les lacunes et compter, éventuellement, les combler. Des quarante œuvres de l'exposition, la moitié a été acquise au cours des années soixante, dès les premières années d'existence du Musée, et en toute contemporanéité avec leur moment d'exécution; un quart des œuvres l'a été au cours des années soixante-dix et douze œuvres ont été généreusement offertes en don au Musée.

Ces données statistiques renvoient une image somme toute fidèle des modes de développement de la collection et semblent suggérer, par delà les choix, les décisions et les espoirs, les voies de croissance et de maturité de la collection du Musée d'art contemporain de Montréal.

Josée Bélisle

Notes

1. Fernand Dumont, «Ce qui a fait défaut et manque encore au Québec: Un modèle de développement qui lui appartienne en propre», in *Le Québec qui se fait*; collectif sous la direction de Claude Ryan, Éditions Hurtubise HMH, Montréal, 1971, p. 170.
2. Marcel Fournier, *Les générations d'artistes*, I.Q.R.C., Montréal, 1986, p. 81-82.
3. Marcel Saint-Pierre, «A Quebec Art Scenic Tour», in *Québec Underground 1962-1972*, Éditions Médiart, Montréal, 1973, tome 2, p. 456.
4. *Ibid.*, p. 460.
5. François-Marc Gagnon, «Mimétisme en peinture contemporaine au Québec», in *Peinture canadienne-française (débats)*, conférences J.A. de Sève, N°s 11-12, Les Presses de l'Université de Montréal, Montréal, 1971, p. 46.
6. Fernande Saint-Martin, *Trois générations d'art québécois 1940-1950-1960*, Musée d'art contemporain, Montréal, 1976, p. 15.
7. Paterson Ewen quittera Montréal en 1968 pour s'installer définitivement à London, en Ontario.
8. Propos de l'artiste rapporté in *Charles Gagnon*, Musée des beaux-arts de Montréal, 1978. Introduction de Normand Thériault et texte de Philip Fry, p. 92.
9. Bernard Teyssèdre, in *Jacques Hurtubise*, Collection Panorama, Lidec Inc., Montréal, 1970, p. 1.

«Éviter à la fois le code et le brouillage… Faut-il alors parler de sagesse ou de classicisme? Il est difficile toutefois de croire que Cézanne prenait une voie moyenne. Il inventait plutôt une voie spécifique, distincte des deux précédentes. Peu de peintres ont fait aussi intensément l'expérience du chaos et de la catastrophe, mais en luttant pour la limiter, la contrôler à tout prix.»

Gilles Deleuze, *Francis Bacon – Logique de la sensation*

Éviter à la fois le code et le brouillage…

POSONS D'ABORD cette lecture de *Nathalie* (1965), une acrylique sur toile de Jacques Hurtubise (n° 29 du cat.) : une forme bleue, de bonne dimension et aux contours irréguliers, occupe la majeure partie d'un plan monochrome de format carré. À première vue, cette forme semble ne répondre à aucun principe organisationnel précis. Une certaine quantité de peinture aurait été projetée là, en un geste rapide, sur une toile préalablement recouverte d'acrylique jaune. Mais, très vite certains indices apparaissent, qui viennent contredire cette impression première. Cette forme bleue, trop tôt assimilée à une tache, est en fait constituée d'une mince couche de peinture rigoureusement uniforme, dont les qualités visuelles sont égales en chaque point de la surface. Bien qu'elle semble résulter d'un libre étalement de la matière, elle n'a, en fait, été obtenue qu'au terme d'une application calculée. Aucune des qualités tactiles généralement associées aux fonctions expressives de la tache (dégoulinades, empâtements et effets de texture variés, création d'ombres par la réflexion irrégulière de la lumière sur la pâte), ne vient rompre l'uniformité de cette surface. L'aplat est parfait et la tache, contredite dans ses qualités premières.

Le pourtour et ses environs immédiats s'organisent autour d'une contradiction analogue. Bien que ce pourtour soit accidenté, une observation attentive révèle bientôt la logique de répartition des creux, angles et (faux) éclats de peinture dont il est parsemé. Cette «tache» bleue, d'abord perçue comme totalement irrégulière, est en fait divisée en quatre parties égales dont la distribution symétrique sur l'ensemble de la surface est obtenue par le basculement d'un même module du haut vers le bas et de droite à gauche. Cette division de la surface en quatre modules égaux et inversés est également manifeste dans la partie inférieure droite de la tache, qui semble avoir été découpée puis décalée vers le centre, donnant ainsi l'illusion d'un glissement régulier d'une partie du pigment sous le reste du plan bleu.

Malgré l'apparente simplicité de sa composition, *Nathalie* soulève diverses questions qui, au-delà de l'évidente confrontation s'y jouant entre une gestualité qui n'est qu'illusoire et la géométrie sous-jacente à l'organisation de l'ensemble, concernent aussi les usages paradoxaux qu'il est possible d'accorder à la pâte, matériau premier de la peinture.

Matériau premier? En un sens oui, mais la question n'est en fait pas si simple. Un des dilemmes posés par *Nathalie* (et, diversement, par plusieurs œuvres de cette exposition) semble justement porter sur le statut ambigu de la matière à l'intérieur de ce qu'on pourrait appeler le «système de la peinture» — système qui inclut également, entre autres ingrédients principaux, la ligne et la couleur. Certes, il est rare que l'un ou l'autre de ces termes soit présent à l'exclusion des deux autres. Toujours, quand l'un d'entre eux est exploité, un deuxième terme surgit aussitôt, lorsque le troisième n'est pas lui aussi convoqué. Mais il est aussi vrai que d'une œuvre à l'autre, l'équilibre de ces termes peut varier considérablement, et que selon les œuvres ou les démarches en cause, l'un d'entre eux semblera donner le ton au détriment des deux autres. Dire de la matière picturale elle-même qu'elle est la substance première (donc forcément transformable) de la peinture implique donc qu'on en reconnaisse aussi le caractère fuyant. Il semble en effet que cette matière, en ce qu'elle joue le plus souvent un rôle de véhicule

(véhicule tantôt d'une ligne ou d'une forme, mais plus fréquemment d'une couleur), soit de ce fait reléguée au second plan et doive s'effacer derrière les diverses qualités (du trait, de la couleur...) perçues à travers elle.

On sait, au moins depuis l'Impressionnisme, qu'une large part de l'histoire de la peinture figurative peut être lue comme une tentative de la peinture elle-même (entendre, de la peinture comme pâte) de déjouer la figure et de se soustraire, au moins en partie, à l'idéologie de la représentation. Or il semble qu'un même conflit habite la peinture abstraite (quoique les enjeux y soient différents) et en marque l'évolution depuis ses débuts. L'abstraction géométrique tend à éviter les effets de texture, le refoulement des qualités strictement matérielles de la pâte y étant vu comme nécessaire à l'affirmation pleine et maximale de la forme et de la couleur pures. De son côté, la peinture abstraite de type expressionniste accorde certes une place plus grande aux effets de texture, mais c'est généralement pour voir en eux l'expression d'un état d'âme ou le véhicule d'une émotion dont la toile ne serait que le réceptacle. Dans un cas comme dans l'autre, il y a «dépassement» du matériau au profit de valeurs, de qualités ou de sensations qui en excèdent le caractère proprement matériel.

Au Québec, durant la seconde moitié des années cinquante, la scène de la peinture se développe autour d'enjeux qui, sous certains points, concernent directement le statut de la matière. En 1954, l'exposition *La matière chante*, présentée à l'initiative de Claude Gauvreau (le choix des œuvres était de Borduas), représente la dernière véritable manifestation de l'automatisme. L'événement regroupait 24 peintres dont les œuvres avaient été sélectionnées en regard de critères précis :

> *«L'exposition a pour but de mettre sur pied une manifestation collective homogène de travaux plastiques d'un caractère résolument COSMIQUE.*
> *Seront reconnus cosmiques et éligibles, tous les objets conçus et exécutés directement et simultanément sous le signe de l'ACCIDENT [...]»*[1]

Le choix du titre et le vocabulaire employé («cosmique», «accident») situent d'emblée cette exposition du côté de l'esthétique automatiste. L'application libre et directe du matériau est encore ici, comme aux premiers jours de l'automatisme, le principal critère à partir duquel sont évaluées la qualité et l'authenticité des travaux proposés. Mais, dès l'année suivante, deux expositions annoncent l'émergence d'une tout autre conception de la peinture. L'exposition *Espace 55*, organisée par Gilles Corbeil[2], et celle des premiers «plasticiens», tenue au même moment à l'Échourie, voient s'affirmer une peinture où la forme géométrique (et, avec, elle l'abolition de tout aspect référentiel de la peinture au profit d'une conscience accrue de sa bidimensionnalité première) remplace la tache et l'espace «cosmique». Le passage de l'une à l'autre sensibilité s'accompagne bien sûr de changements importants dans le traitement de la pâte. Nettement valorisée par l'automatisme, dans la mesure où ce mouvement y voyait l'écho privilégié d'une exploration de l'inconscient, l'exaltation de la matière fait place de façon progressive à un mode d'application plus mesuré. Bien qu'évoquées dans le *Manifeste des Plasticiens*[3], les textures ne représentent plus pour ces derniers qu'un fait plastique parmi d'autres, et l'usage qu'ils en font se limite plus souvent, comme c'est le cas chez Belzile, à de légères irrégularités dans l'épaisseur d'une pâte par ailleurs entièrement soumise à l'organisation géométrique de la surface.

L'expérience de la matière vécue par les automatistes, la volonté qui s'est plus tard manifestée de proposer une alternative à l'exploitation (devenue «manière») de la tache et de l'accident, et enfin le caractère radical du changement qui s'ensuivit dans le traitement du matériau, constituent une large part de la toile de fond à partir de laquelle, durant les années soixante, les cinq peintres de cette exposition ont développé leur travail.

Le dilemme alors posé à ces peintres apparaît de façon éloquente dans *Nathalie* et *Fanette* (n°s 29 et 30 du cat.), deux œuvres réalisées en 1965. Hurtubise avait auparavant pratiqué une peinture fortement inspirée de l'expressionnisme abstrait américain. Après des études à l'École des Beaux-Arts, il quitte en effet Montréal à l'automne de 1960 pour un séjour de huit mois à New York. Bien que ce séjour soit contemporain de l'émergence des premiers artistes pop sur la scène new-yorkaise, c'est surtout le travail de Pollock, de Kline et de Kooning qui retient alors son attention. Sensible à l'esprit et aux valeurs de l'expressionnisme abstrait, Hurtubise élabore, dès son retour à Montréal et durant la première moitié des années soixante, une peinture où dominent les effets de matière (couches picturales d'épaisseur variée, affirmation du geste, présence de dégoulinades), mais où l'élément géométrique acquiert peu à peu une importance accrue. *Peinture n° 41* (1962, n° 26 du cat.) ainsi que *La fugitive* et *Gel incendiaire* (toutes deux de 1964, n°s 27 et 28 du cat.) illustrent ce cheminement. La surface de la première est morcelée par la juxtaposition de nombreux coups de pinceau, qui suggèrent parfois la forme mais ne la réalisent jamais pleinement. L'accent est surtout mis sur l'exécution rapide et directe, avec cette différence, par rapport à l'automatisme, que la profondeur de champ est ici considérablement diminuée, voire même niée, par un jeu complexe d'imbrication de plans et de glissements de l'une à l'autre partie de l'œuvre. La matière, qui se voyait accorder une place privilégiée dans *Peinture n° 41*, est déjà plus contrôlée dans *La fugitive* et dans *Gel incendiaire*. Les coups de pinceau, larges, irréguliers, et qui s'étendent par endroits sur près de la moitié de la surface, y sont très apparents, mais au-delà du geste dont elles gardent la trace, ces larges bandes de peinture révèlent également un indéniable souci de structure.

Durant l'année 1965, la peinture d'Hurtubise est marquée de façon très nette par le rapprochement de préoccupations structurales et gestuelles, ce dont témoigne son travail sur la tache contrôlée et *hard edge* réalisé à l'acrylique. Dans *Fanette* et *Nathalie*, la «pâte» n'est plus simplement le véhicule de sensations tactiles ou visuelles; elle est en soi l'objet d'un commentaire sur la place et le statut de la matière à l'intérieur d'une démarche de nature plasticienne. Ces oeuvres font état d'une tension qu'elles énoncent

clairement mais ne résolvent que de façon partielle. L'équilibre est donc précaire et sera très tôt rompu (en fait dès l'année suivante) par une série d'œuvres où Hurtubise reprend, quoique sur un mode radicalement différent, ses recherches antérieures sur l'abolition de tout espace référentiel. La composition devient plus unifiée, à cause principalement de la structure en grille qui permet à Hurtubise de répéter un même motif (une ou plusieurs formes découpées au préalable dans du papier, puis transposées sur la toile) selon une configuration en damier (*Antigone*, 1966, n° 33 du cat.) ou en losanges (*Eulalie* et *Philomène*, 1966, n°s 31 et 32 du cat.).

Les œuvres de cette période, par l'usage qui y est fait de la matière, semblent donc s'opposer à *Peinture n° 41*, où la pâte est exploitée de façon nettement plus généreuse. Mais à regarder de plus près (ou autrement) une œuvre comme *Antigone*, il semble également que l'extrême soin apporté au contrôle de la matière, doublé de la difficulté que pourrait éprouver le spectateur à repérer le plan régulateur de l'ensemble, déplace l'attention et la dirige précisément sur cette «censure» du matériau — censure qu'*Antigone* se trouverait alors à pratiquer tout en la dénonçant.

Les modifications graduellement apportées par Hurtubise au traitement de la matière se retrouvent en partie dans la démarche de Paterson Ewen. Le milieu des années soixante correspond également, pour Ewen, à une période où le vocabulaire employé évolue de façon très nette vers les surfaces en aplat et les plans aux arêtes vives (cf. *Diagrama of the Multiple Personality*, 1967, n° 11 du cat.). Cette transformation est d'autant plus notoire qu'elle est précédée, durant la première moitié de la décennie, par une peinture où dominent les surfaces fortement texturées.

Durant la première moitié des années cinquante, Paterson Ewen avait assimilé l'influence de l'automatisme et celle de l'expressionnisme abstrait américain. C'est à cette époque qu'il délaisse les sujets traditionnels (natures mortes, paysages, scènes d'intérieur) et oriente son travail vers l'abstraction. Au début des années soixante, Ewen a donc derrière lui quelque dix années de pratique durant lesquelles il avait su mettre à profit sa connaissance de la peinture figurative (notamment un certain ordre de composition hérité de la peinture de paysage) et l'expérience de la matière acquise auprès des automatistes.

Courant de vie (1959, n° 1 du cat.) présente une surface nettement plus ordonnée que les tableaux réalisés sous l'influence directe de l'automatisme. Le format horizontal et la composition d'ensemble révèlent toutefois l'intérêt porté par Ewen à la peinture de paysage et, de façon plus générale, au monde organique. Ce même intérêt marque la série de petits dessins réalisée entre 1962 et 1964 (n°s 2-4, 8 et 10 du cat.) ainsi que les toiles fortement texturées de la même période. De ce dernier ensemble, où la matière occupe une place primordiale, il convient de retenir plus particulièrement ce monochrome bleu de 1962 (n° 7 du cat.) et l'œuvre *Sans titre* de 1963 (n° 9 du cat.). Dans la première, la surface est entièrement recouverte de couleur bleue modulée de touches aux tonalités variées. À la suite de Borduas, qui réalisa autour de 1958 quelques œuvres monochromes fortement texturées, Ewen a ici recours aux empâtements à des fins qui peuvent sembler paradoxales, c'est-à-dire à la fois pour ordonner l'ensemble de la composition (structure en grille) et pour nier à la surface l'effet d'uniformité que tend à créer l'application, sur toute son étendue, d'une seule et même couleur. Une tension analogue parcourt l'œuvre *Sans titre* de 1963. La surface est cette fois divisée en deux plans de couleur et d'étendue différentes. Juxtaposés à la verticale, ces deux plans s'inscrivent à l'intérieur d'un format horizontal qui autorise d'emblée une identification de cette composition à la représentation de quelque paysage abstrait. Ce rapprochement est toutefois contredit dès que l'oeil s'attarde aux qualités de la matière. Les effets de texture, présents sur toute la surface, se retrouvent en plus grand nombre et de façon plus concentrée le long de la ligne médiane, qui peut aussi être lue comme ligne d'horizon. Or cette ligne ne peut être assimilée à une ligne d'horizon que dans la mesure où elle autorise une fuite vers l'intérieur du tableau, ce qu'empêchent les empâtements et hachures qui s'y trouvent concentrés et ajoutent plutôt à l'opacité de la surface.

La présence d'une structure apparentée à quelque réalité figurative (et la tension en résultant) est également sous-jacente à la plupart des œuvres peintes de Charles Gagnon. D'abord liée au paysage, cette structure évoluera progressivement vers la notion, plus complexe, d'*écran/fenêtre*.

Coast (1958-1959, n° 12 du cat.), qui appartient à la période new-yorkaise de Gagnon, témoigne de l'influence de la peinture américaine sur ses premières œuvres. Cette huile sur toile partage avec l'expressionnisme abstrait d'évidentes qualités de matière (surface texturée et mode d'application très libre de la pâte). Sous certains autres aspects, *Coast* s'éloigne toutefois de ce mouvement et rejoint un type différent de sensibilité. Par la nette articulation de ses plans (trois formes sont inscrites sur un champ de couleur brune traversé d'une bande/trouée blanche) et par son caractère de fragment (sa composition décentrée lui donne l'allure d'un prélèvement, comme s'il s'agissait d'un segment appartenant à un ensemble plus vaste), cette toile peut également être rapprochée de photographies de Gagnon réalisées au même moment. Plusieurs de ces photographies représentent des parties de vieux murs décrépis de la métropole américaine. Dans l'ensemble, elles révèlent l'intérêt de Gagnon pour le milieu environnant et pour le potentiel sémantique des informations visuelles le plus souvent anonymes et ambiguës que la ville présente (graffiti, traces laissées par le temps et les intempéries,...). La nature de l'espace défini par plusieurs de ces photos s'apparente à celle de *Coast*. Une tension se crée en effet, chez l'un et l'autre type d'œuvre, entre un certain niveau premier (celui des seules qualités matérielles de l'œuvre) et ce qui, au-delà de cette littéralité, pourrait se lire comme forme, valeur ou schème figuratif prélevé dans la réalité et porteur de significations multiples. Cette tension entre la surface de l'œuvre (caractérisée principalement par les qualités de la matière) et l'apparente profondeur de l'espace qui y est défini, sera présente dans l'ensemble du travail ultérieur de Gagnon.

Field et le petit dessin *Sans titre* (1961, nos 14 et 13 du cat.) s'inscrivent tous deux dans la série des *Paysages*, réalisée peu de temps après le retour de Gagnon à Montréal. Bien que l'espace y soit davantage ambigu que dans *Coast*, à cause notamment de l'imprécision des contours et de la façon dont la matière est appliquée, *Field* fait jouer de façon très nette cette tension entre des formes qu'il semble possible d'identifier (ici un bouquet d'arbres, là une ligne d'horizon...), un cadrage pouvant être lu comme fenêtre ouverte sur un paysage, et la présence très appuyée (dégoulinades, coups de pinceau apparents) d'une matière picturale qui ramène le regard à la surface de l'œuvre. Une dynamique analogue caractérise le dessin *Sans titre*, cette fois par la présence de la lettre «A» qui se trouve inscrite en rouge dans la partie supérieure de l'œuvre. La présence de cette lettre (signe forcément bidimensionnel), qu'on repère d'emblée sans toutefois pouvoir lui accorder de signification exacte, met l'accent sur le caractère plan de l'œuvre, en plus d'accroître cette impression que l'on a d'une composition qui opère en partie sur le mode du *prélèvement* (comme le font également, et de façon évidente, les boîtes et les collages réalisés par Gagnon vers la même époque).

La notion d'écran-fenêtre, déjà évoquée au sujet de *Field*, fut exploitée par Gagnon dans la plupart de ses œuvres des années soixante. Par sa valeur théorique, cette notion est sans doute la plus apte à relier entre elles les diverses facettes (photos, boîtes, peintures, films...) de son travail. *Espace écran – gris* (1966, no 15 du cat.) présente une forme particulière d'investigation de cette notion à l'intérieur du champ de la peinture. Divisée de façon très nette en deux parties aux contours *hard edge*, cette œuvre est composée, dans sa partie inférieure, d'un plan gris peint à l'émail et, dans sa partie supérieure, d'un panneau en acier inoxydable dont la surface équivaut environ au double du plan inférieur. Jouant de cette conception de l'œuvre peinte qui veut que celle-ci opère à la façon d'une fenêtre ouverte, *Espace écran – gris* oppose, selon un équilibre de la toile apparenté à la structure du paysage, deux plans de densité et de texture différentes dont le plus lourd et le plus opaque (celui fait en acier) est paradoxalement le plus lumineux, alors que la partie du bas, dont le matériau appartient en propre à la discipline de la peinture, semble faire écran et empêcher toute illusion de profondeur.

Un même jeu sur la qualité des textures caractérise *Enquête no 2* (1968, no 17 du cat.). Un rectangle monochrome blanc, rigoureusement centré à l'intérieur d'un rectangle noir de plus grande dimension, est d'abord perçu comme ouverture de la toile sur un espace second. Cette lecture est toutefois contredite par la façon dont la peinture est appliquée sur ce rectangle blanc; bien qu'essentiellement monochrome, celui-ci est fortement texturé et travaillé par endroits de coulées de peinture et de coups de pinceau qui font jouer la lumière et dirigent l'attention sur les qualités matérielles de la surface. Comme dans *Espace écran – gris*, le regard se trouve pris dans un jeu de va-et-vient faisant alterner la perception d'une certaine profondeur de champ et la reconnaissance de la stricte bidimensionnalité du support recouvert de peinture.

Cette volonté d'affirmer la bidimensionnalité du support, tout en accordant à la matière un traitement qui en exploite les qualités tactiles, représente une des principales lignes de développement du travail de Jean Mc Ewen. Amorcé dès le début des années cinquante, ce travail adopte peu à peu, à partir de 1955, les traits formels qui en marqueront l'originalité: division de la toile selon des axes (surtout verticaux) parfois à peine suggérés; application de la matière par touches apparentes; importance accordée aux notions de surface, format et périphérie; recherche d'effets de texture et de transparence sur lesquels repose, en grande partie, la dynamique du tableau.

De *Sans titre (Peinture 59)* [1959, no 35 du cat.] à *Nuit à ma jolie* (1967, no 38 du cat.), les œuvres regroupées ici présentent quelques étapes d'un parcours se développant en séries à partir de subtiles variations sur les notions d'opacité et de transparence. Dans *Sans titre (Peinture 59)*, le mode d'application du pigment par touches de densité variée est à la fois ce qui lie entre elles les différentes parties de la surface et assure à chacune une identité particulière. À cette double fonction de la matière, qui assure une certaine unité d'ensemble tout en s'opposant à l'uniformité, il faut ajouter, comme autre facteur différentiel, la présence d'un axe vertical légèrement décentré vers la droite. Cet axe, non pas tracé mais obtenu plutôt par jeux de transparence, joue lui aussi un double rôle. Il introduit d'abord un élément structurel, le regard étant capté d'emblée par cette fissure qui divise la couche picturale en deux parties inégales. Mais son irrégularité, et surtout le fait qu'il se construit à même cette pâte qu'il semble d'autre part vouloir diviser, empêchent toute lecture univoque et diminuent sensiblement les possibilités de percevoir, à travers lui, un quelconque fond.

Fenêtre dans le rouge et *À mauve ouvert*, respectivement de 1962 et 1963 (nos 36 et 37 du cat.), présentent elles aussi une certaine ambiguïté de lecture, quoique sur une tout autre échelle dans la première œuvre et à partir de tonalités plus sombres dans la seconde. Les qualités particulières de la bordure de ces deux tableaux [qualités aussi présentes dans *Sans titre (Peinture 59)*], ajoutent à cette complexité de lecture. Ces bordures sont en effet traitées de façon à réserver des «marges» à partir desquelles la majeure partie de la surface peut être lue comme se détachant sur un fond. Toutefois, encore ici, la richesse des jeux de matière et le fait que par endroits, dans *À mauve ouvert*, la toile elle-même semble visible, contredisent cette dichotomie première en dirigeant l'attention sur les diverses épaisseurs de pigment, donc sur le travail de *recouvrement* produit par ce dernier.

L'image de la fenêtre, déjà explicitée en 1962 dans le titre d'une série, joue également un rôle important dans *Nuit à ma jolie*. Empruntée au monde de la figuration, elle sert ici (un peu comme chez Gagnon) à affirmer la planéité du support sur le mode de la contradiction. Réalisée en 1967, cette toile se situe au coeur d'une période (1965-1969) marquée chez Mc Ewen par un usage constant de l'acrylique. Les effets de texture y sont donc moins appuyés, quoique toujours présents, sous forme de taches à peine visibles, dans les fenêtres verticales occupant chacune des deux parties de l'œuvre. Cette présence, en cela même qu'elle est contrôlée, laisse entrevoir une forme particulière

d'affirmation de la matière – une forme qui, paradoxalement, semble passer par une négation partielle de ses valeurs tactiles.

Les premières années de la carrière de Gaucher sont avant tout marquées par la gravure. Ses gravures en relief de la première moitié des années soixante, telle *Houda* (1963, n° 21 du cat.), se distinguent à la fois par leur technique et par le caractère inédit des surfaces et des textures proposées. Ces surfaces, où des formes pouvant être assimilées à quelque élément figuratif se détachent, par impression en relief, d'un fond constitué de fines couches de papier laminé, se construisent autour d'une double tension. Une première tension oppose la régularité de plans aux arêtes vives et rectilignes à ces formes irrégulières qui semblent les traverser. La force de ces œuvres repose toutefois sur l'usage très particulier accordé au matériau. L'impression en relief, qui de prime abord fait se découper la forme sur un fond, est également ce qui lie ces deux termes de façon inextricable, le papier sur lequel le tout repose (et dont les formes sont tirées) étant en effet, et de façon simultanée, support et matériau, fond et forme. Perçues à une certaine distance, ces œuvres créent une impression de flottement et de glissement de leurs divers éléments les uns sur les autres. À une distance moindre, cette impression se complexifie par la prise en considération de la matière-support et de l'ambiguïté de fonction qui s'y rattache.

Cette direction du travail de Gaucher, où s'affirme déjà un sens particulier du matériau dans son rapport à l'espace, se poursuit sous une forme nouvelle dans la série *En hommage à Webern*, réalisée en 1963. Cette suite de trois gravures en relief sur papier laminé représente un moment décisif dans la démarche de l'artiste. Bien que Gaucher y reprenne une technique qu'il avait déjà expérimentée, la composition qui en résulte est radicalement neuve. Chaque élément de la série présente en effet un subtil travail de mise en relation, sur fond monochrome, de formes et de traits rectilignes disposés avec rigueur et de façon à créer, selon une remarquable économie de moyens, une dynamique visuelle à la fois ténue et insistante. Avec cette suite de trois œuvres, Gaucher établit les principaux paramètres à l'intérieur desquels évoluera sa production picturale à partir de 1964.

Durant la seconde moitié des années soixante, ce travail peint se développera en séries dont les noms révèlent parfois certaines sources d'inspiration (telle la sensibilité indienne, avec la série des *Ragas* réalisée en 1967) ou plus simplement les principaux traits formels qui y sont présents (série des *Signals*, de 1966). Il est marqué, dans son ensemble, par une volonté très nette d'accorder à la couleur un rôle primordial dans la définition de l'espace. Étalée de façon uniforme sur toute la surface de l'œuvre, cette couleur se présente sous l'aspect d'un fond monochrome ponctué de «signaux» rectilignes rigoureusement délimités. L'organisation de la toile est parfaitement contrôlée, ce que révèle tant l'équilibre de l'ensemble (répartition calculée des signaux) que l'application soignée de la peinture.

Pourtant, malgré leur extrême rigueur, ces œuvres proposent une dérive du regard à l'intérieur du matériau-couleur bien davantage qu'une stricte mise en relation des couleurs présentes. Une œuvre comme *Blue Raga* (1967, n° 25 du cat.) témoigne d'une utilisation de la matière picturale qui, tout en refusant les effets de texture, n'en accorde pas moins une certaine présence à cette matière. Cette présence n'est pas directe, au sens où elle n'est pas le fruit d'une mise en évidence des qualités tactiles du matériau. Elle résulte plutôt de cette lecture plurielle que propose, diversement, chacune des toiles de Gaucher. Le spectateur est d'abord invité à parcourir «en profondeur» l'étendue de la toile, invitation reposant principalement sur le pouvoir captatif du fond monochrome et des signaux qui le ponctuent. Mais ce pouvoir est d'une certaine façon menacé par l'absence de cadre, qui caractérise d'ailleurs l'ensemble du travail peint de Gaucher. En libérant les côtés, cette disparition du cadre révèle l'épaisseur du châssis et amène le spectateur à renouer avec ce caractère d'objet peint (une toile *physiquement* recouverte de peinture...) qui marque en fait l'état premier de toute œuvre. Cet état, le travail de Gaucher ne l'approche que pour mieux s'en détacher, le caractère minimal de son œuvre, sa proximité très grande avec les éléments essentiels du travail peint, s'accompagnant en effet, et de façon paradoxale, de la création de sensations d'une étonnante complexité.

Fondées sur l'équivoque, les œuvres de cette exposition proposent donc un champ de la peinture abstraite qui ne saurait se résoudre à l'exploration d'une direction unique. Il faudrait, pour qualifier les multiples facettes de cette esthétique, avoir recours à une logique qui tienne compte des fondements théoriques ayant marqué la modernité picturale (qu'il s'agisse de recherche de planéité ou de valorisation de l'inconscient), tout en composant avec les contradictions que ces derniers ont fait naître. Car, de fait, entre le code et le brouillage s'insère ici une troisième voie, qui convoque à la fois ordre et désordre, surface et profondeur, matière et illusion, sans jamais que l'un ou l'autre de ces termes ne puisse, à lui seul, résumer l'expérience proposée.

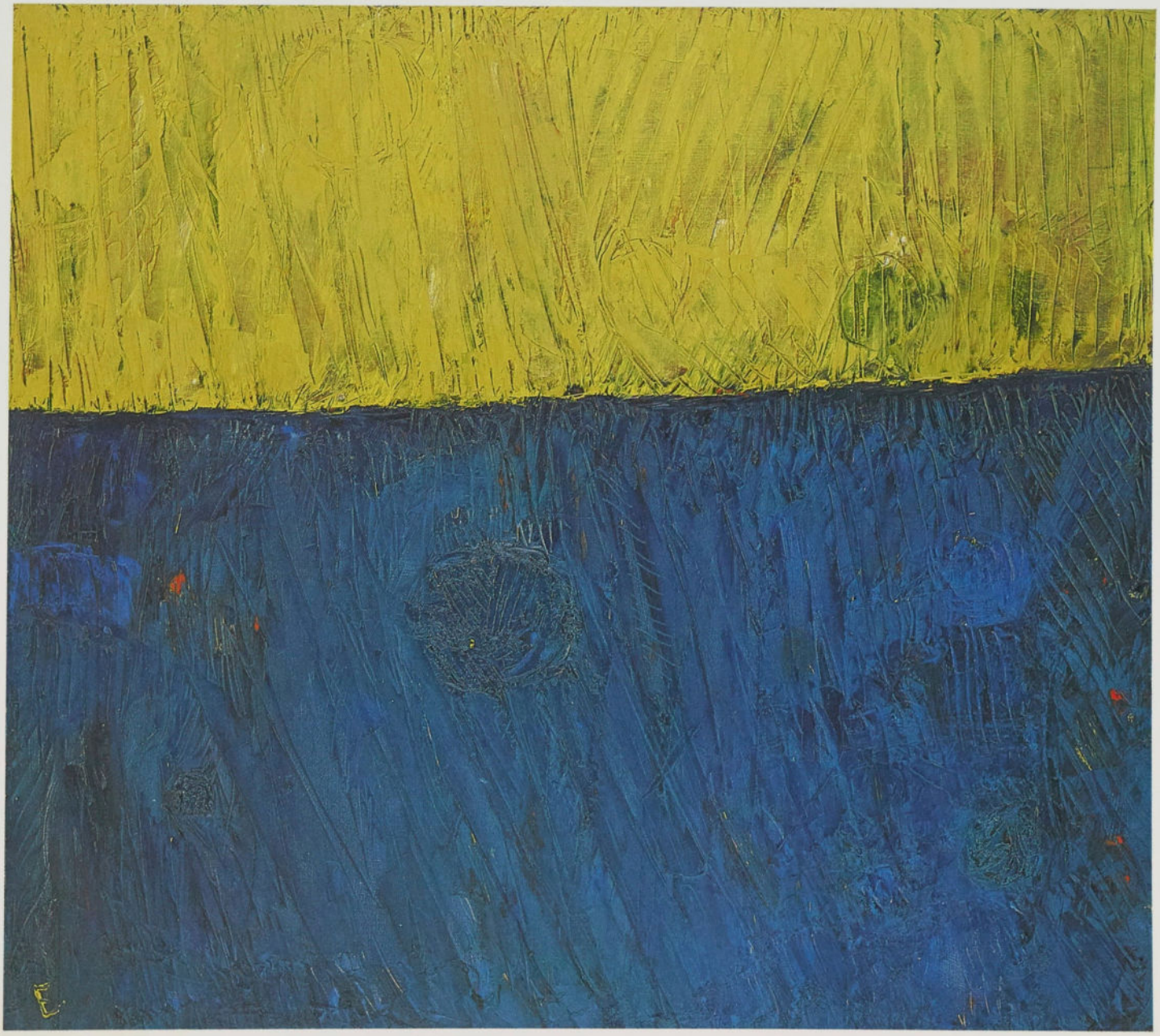
Pierre Landry

Notes

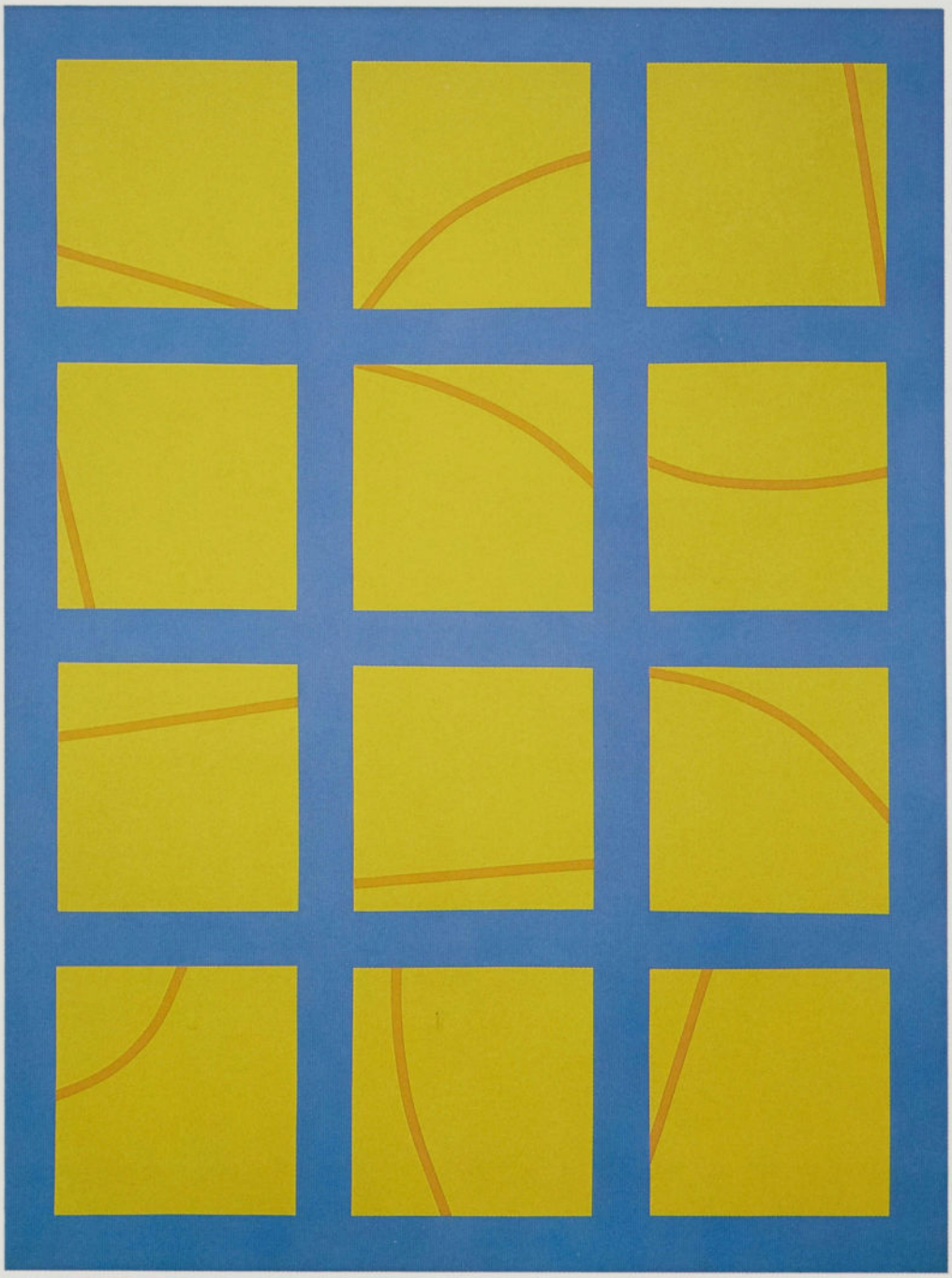
1. «La matière chante. Invitation aux artistes pour une exposition collective», *L'Autorité du peuple*, 10 avril 1954, p. 7; cité par François-Marc Gagnon dans *Paul-Émile Borduas – Biographie critique et analyse de l'œuvre*, Fides, Montréal, 1978, p. 349.
2. Onze peintres y étaient représentés, dont Paterson Ewen et Jean Mc Ewen.
3. «Comme le nom qu'ils ont choisi pour leur groupe l'indique, 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. Éléments assumés comme fins», *Manifeste des Plasticiens*, 10 février 1955.

Paterson Ewen

1. ***Courant de vie***, 1959
huile sur toile
126,8 x 152,5 cm



9. ***Sans titre***, 1963
huile sur toile
126 x 140,8 cm
don de Marcelle et Gérard Beaulieu



11. ***Diagrama of the Multiple Personality No. 1***, 1966
acrylique sur toile
229,2 x 170,4 cm

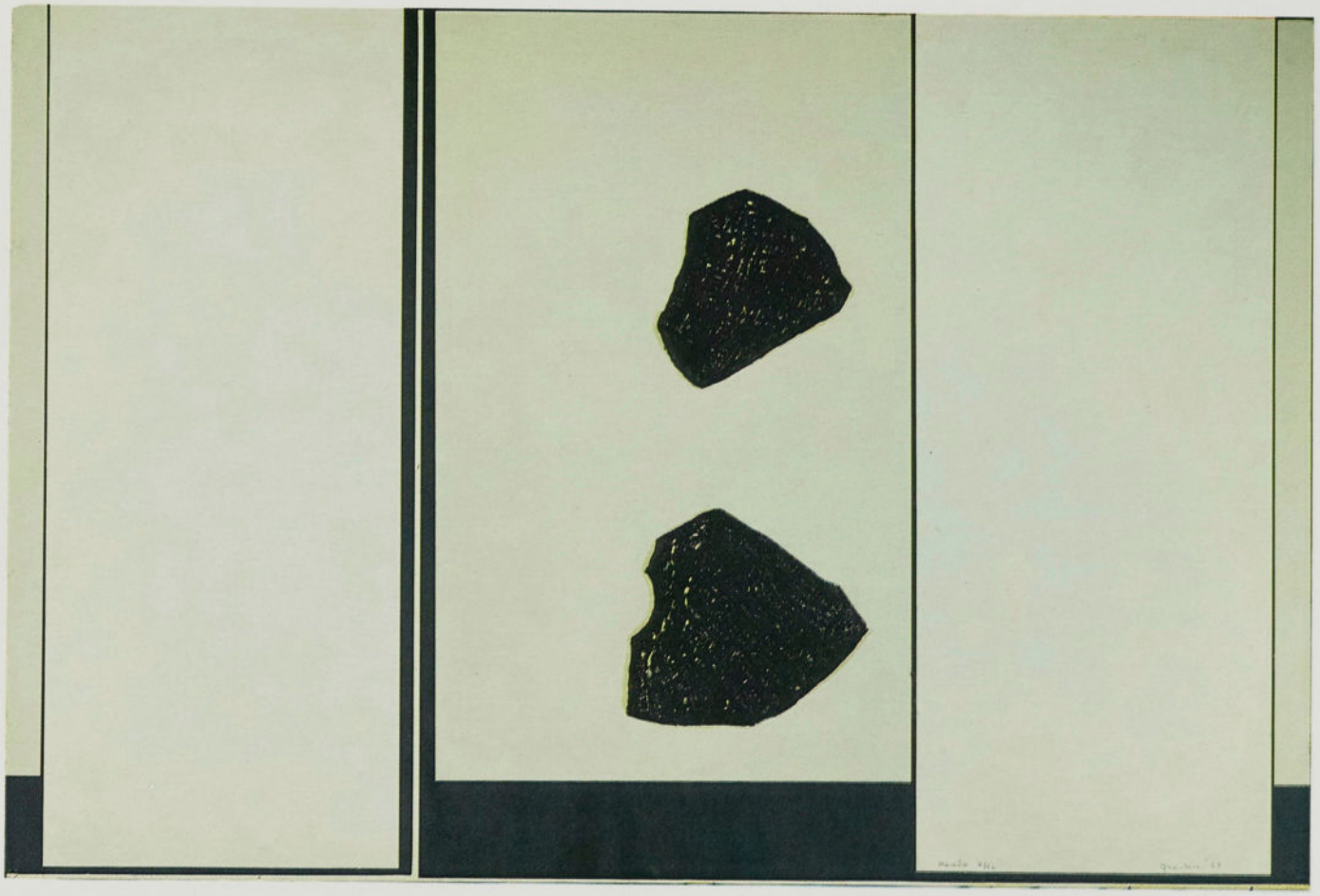
Charles Gagnon

14. ***Field***, 1961
huile sur toile
96,6 x 121 cm

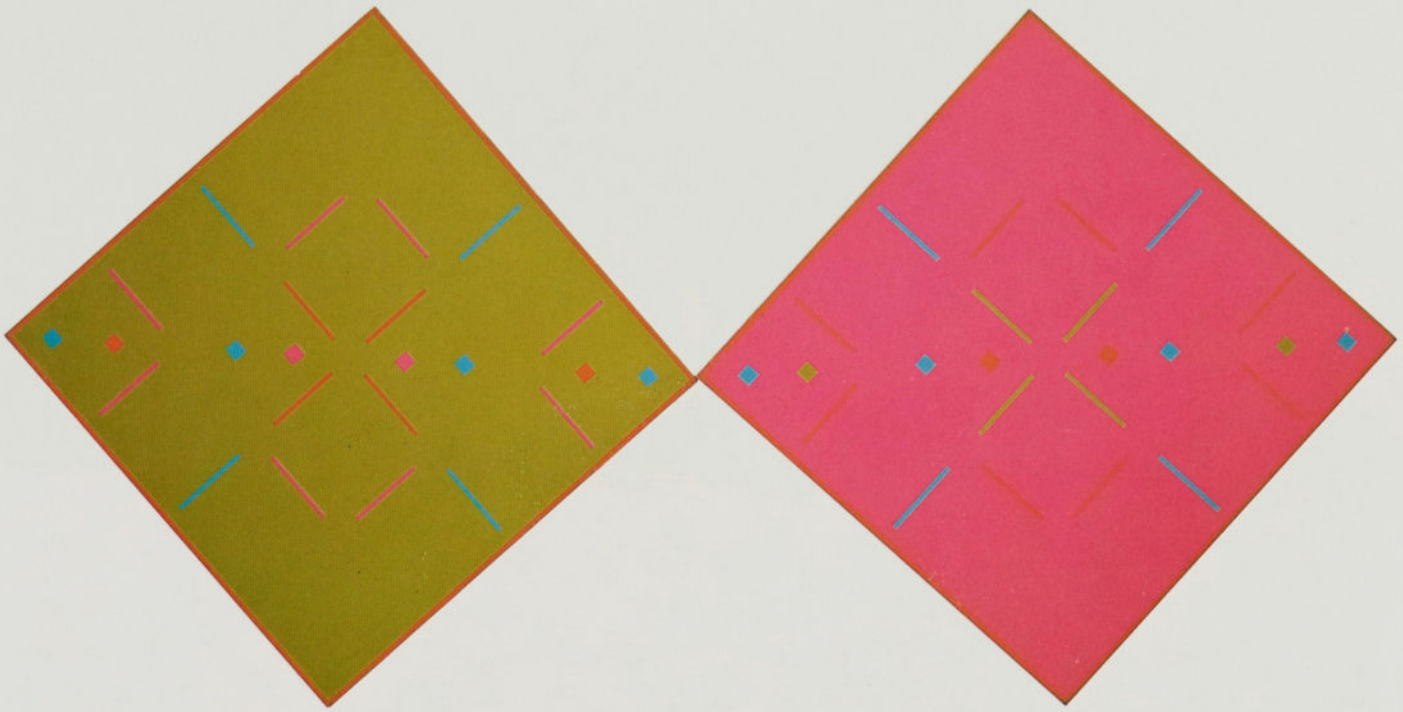
15. ***Espace écran – gris***, 1966
acier inoxydable et émail à l'huile
sur bois laminé
132 x 101,5 cm
don de Jean-Paul Tessier

17. ***Enquête nº 2***, 1968
huile sur toile
168 x 228,8 cm

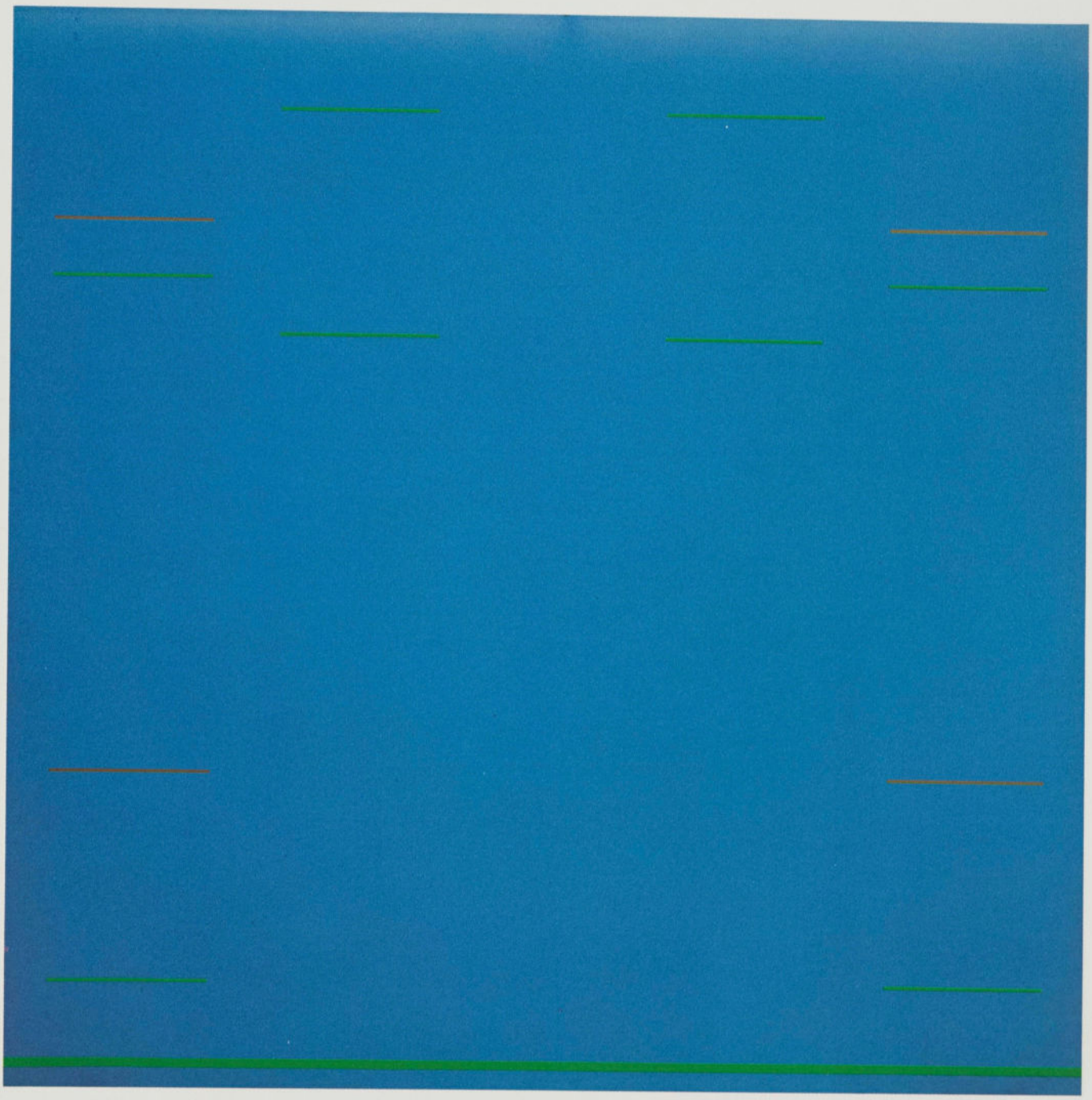
Yves Gaucher



21. ***Houda***, 1963
gravure en relief sur papier laminé,
6/20
61,5 x 97,5 cm



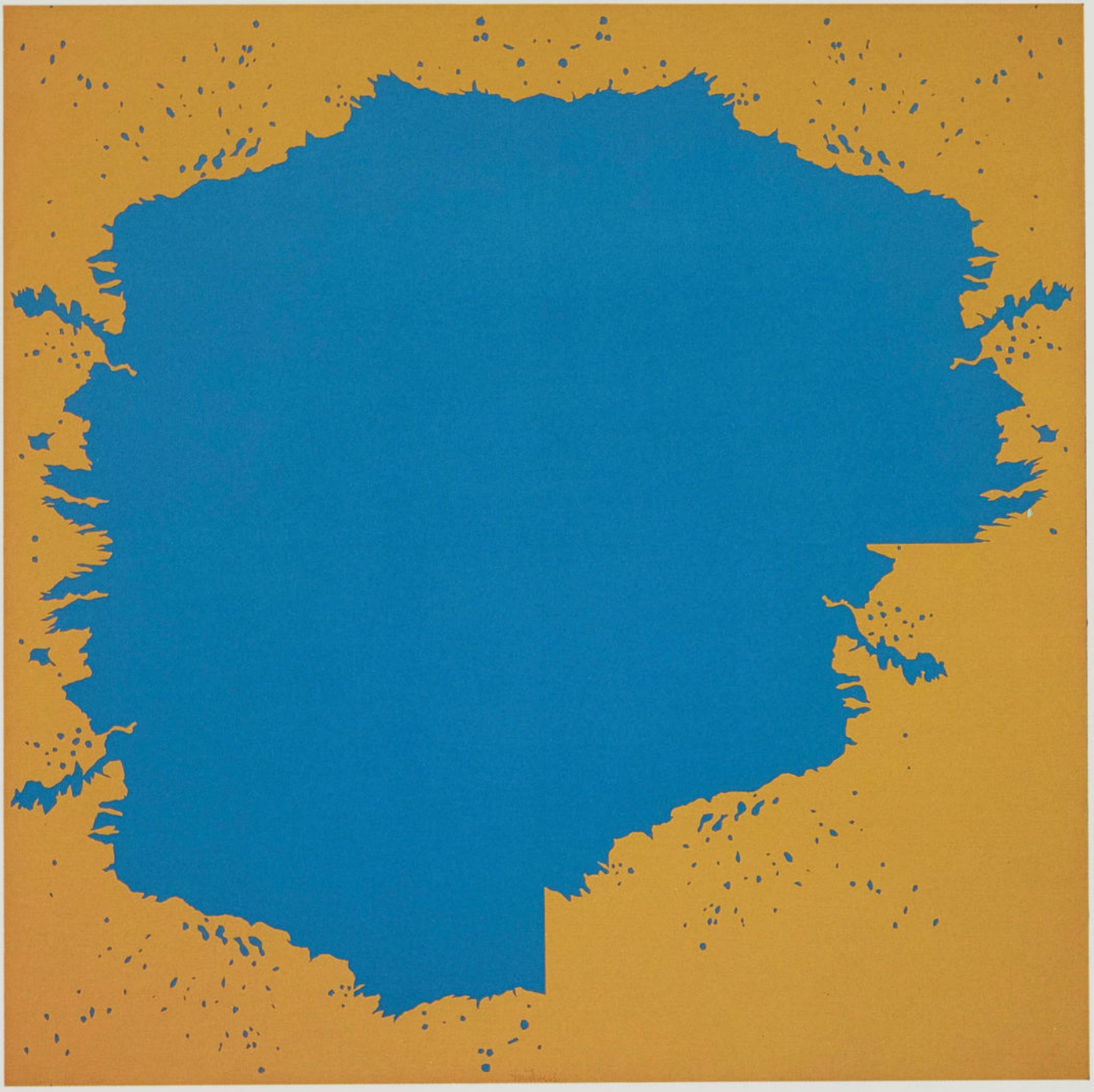
22. ***Fish Eyes et Danse carrée***, 1965
huile sur toile (2 éléments)
108,3 x 107 cm
107,5 x 108 cm
don anonyme



25. ***Blue Raga***, 1967
acrylique sur toile
122 x 122 cm

Jacques Hurtubise

26. ***Peinture nº 41***, 1962
huile sur toile
177,8 x 127 cm

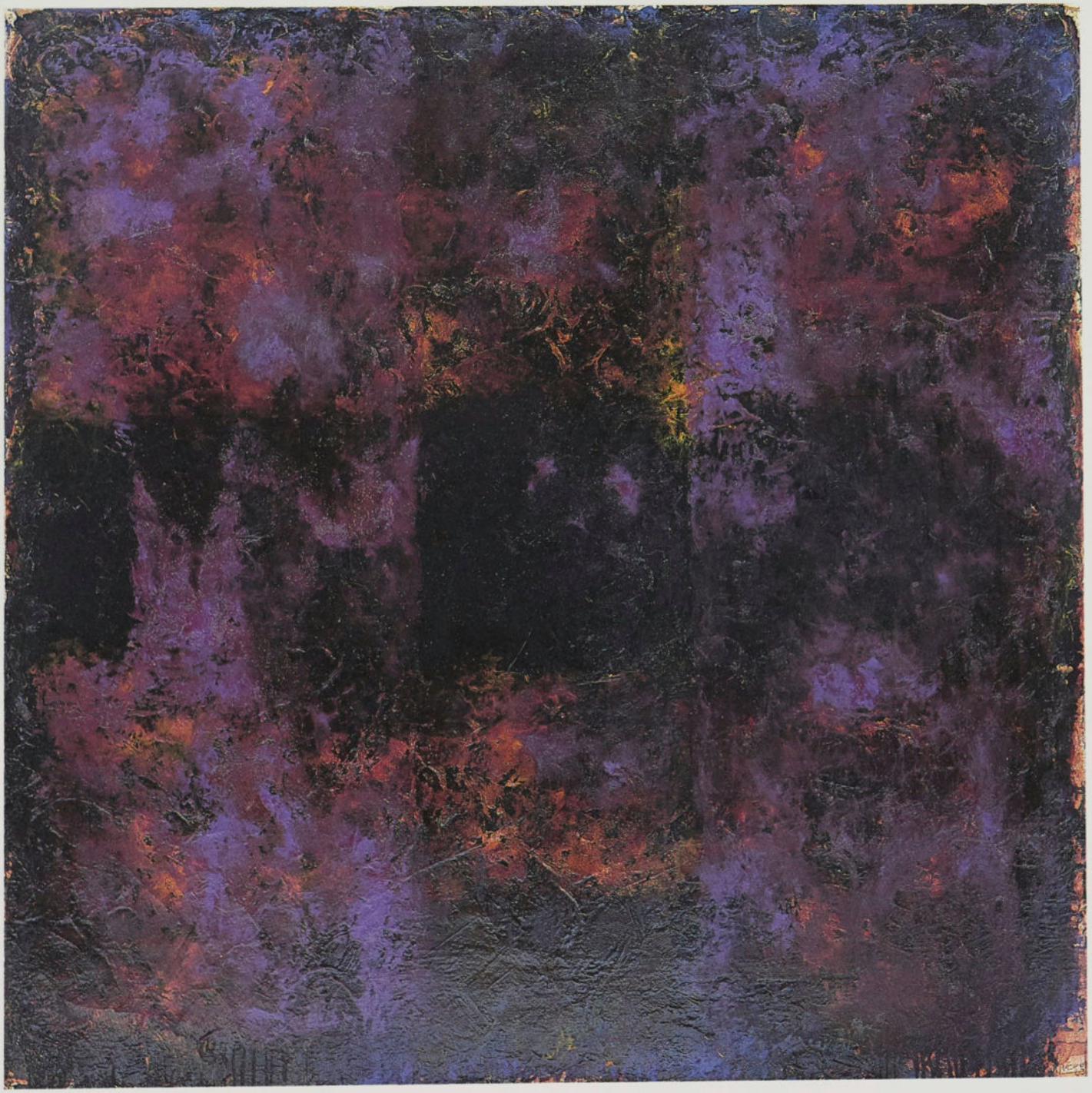


29. ***Nathalie***, 1965
acrylique sur toile
113,5 x 113,5 cm

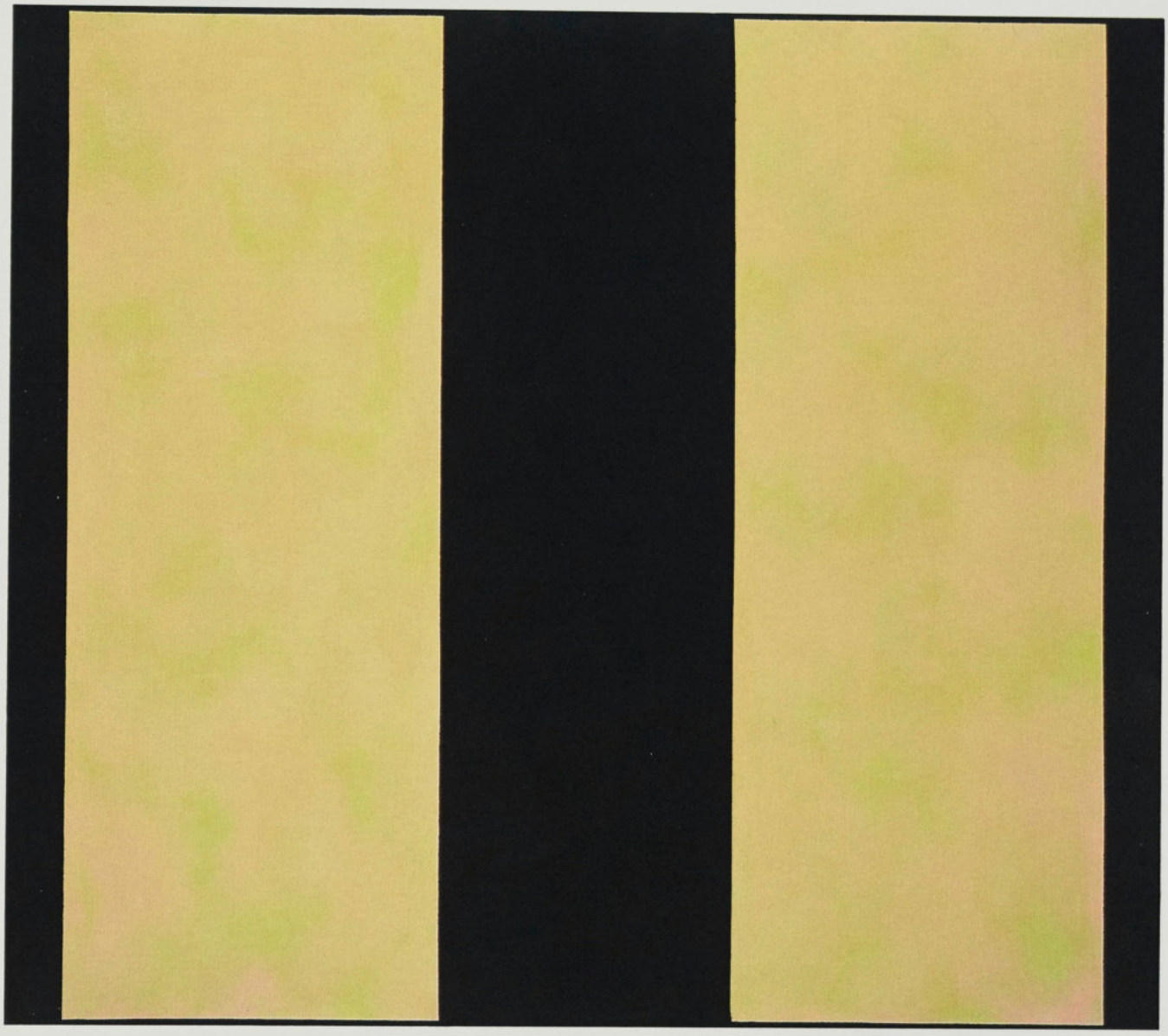
33. ***Antigone***, 1966
acrylique sur toile
116,5 x 152,5 cm

Jean Mc Ewen

35. ***Sans titre (Peinture 59)***, 1959
huile sur toile
99 x 99 cm
don de Ruby et Bruno Cormier



37. ***À mauve ouvert***, 1963
huile sur toile
127 x 127 cm



38. ***Nuit à ma jolie***, 1967
émulsion polymère sur toile
116,6 x 132 cm

Catalogue

Paterson Ewen

1. ***Courant de vie***, 1959
huile sur toile
126,8 x 152,5 cm

2. ***Sans titre n° 35***, 1962
pastel à l'huile sur papier
60,8 x 46,7 cm

3. ***Sans titre***, 1962
pastel à l'huile sur papier
66,2 x 47,7 cm

4. ***Sans titre***, 1962
pastel à l'huile sur papier
63 x 48 cm

5. ***Sans titre***, 1962
huile sur toile
56 x 69,5 cm

6. ***The Star***, c. 1962
huile sur toile
25,5 x 35,8 cm

7. ***Sans titre***, 1962
huile sur toile
101,5 x 121,6 cm

8. ***Sans titre n° 17***, 1963
pastel à l'huile sur papier
74,7 x 60,8 cm

9. ***Sans titre***, 1963
huile sur toile
126 x 140,8 cm
don de Marcelle et Gérard Beaulieu

10. ***Yellow, Brown and Green***, 1964
pastel à l'huile sur papier
62,8 x 46,7 cm

11. ***Diagrama of the Multiple Personality No. 1***, 1966
acrylique sur toile
229,2 x 170,4 cm

Charles Gagnon

12. ***Coast***, 1958-1959
huile sur toile
153 x 106,5 cm
don anonyme

13. ***Sans titre***, 1961
crayon gras sur papier
33 x 42 cm

14. ***Field***, 1961
huile sur toile
96,6 x 121 cm

15. ***Espace écran – gris***, 1966
acier inoxydable et émail à l'huile sur bois laminé
132 x 101,5 cm
don de Jean-Paul Tessier

16. ***La couleur du temps – Le son d'un espace***, 1967-1968
8 sérigraphies
48 x 37,9 cm (chacune)
don de K.G. Marshall

17. ***Enquête n° 2***, 1968
huile sur toile
168 x 228,8 cm

Yves Gaucher

18. ***Nocturne***, 1960
eau-forte, 14/15
35,3 x 27,6 cm

19. ***Lux***, 1961
eau-forte, aquatinte et mezzotinte, 5/20
66 x 50 cm
don de Georges Delrue

20. ***A-ni-ji-ba***, 1961
gravure en relief sur papier laminé, 12/60
57 x 39 cm

21. ***Houda***, 1963
gravure en relief sur papier laminé, 6/20
61,5 x 97,5 cm

22. ***Fish Eyes et Danse carrée***, 1965
huile sur toile (2 éléments)
108,3 x 107 cm
107,5 x 108 cm
don anonyme

23. ***21-IX-66***, 1966
sérigraphie, 20/100
50,8 x 65,2 cm
don de la Guilde graphique

24. ***Signals Red Heat (été 66)***, 1966
acrylique sur toile
183 x 183 cm
don anonyme

25. ***Blue Raga***, 1967
acrylique sur toile
122 x 122 cm

Jacques Hurtubise

26. ***Peinture n° 41***, 1962
huile sur toile
177,8 x 127 cm

27. ***La fugitive***, 1964
huile sur toile
177,8 x 127 cm

28. ***Gel incendiaire***, 1964
huile sur toile
103,5 x 85 cm

29. ***Nathalie***, 1965
acrylique sur toile
113,5 x 113,5 cm

30. ***Fanette***, 1965
acrylique sur toile
153,3 x 173,6 cm

31. ***Eulalie***, 1966
sérigraphie h.c. I
65,2 x 50,7 cm
don de la Guilde graphique

32. ***Philomène***, 1966
sérigraphie h.c. I
61 x 51 cm
don de la Guilde graphique

33. ***Antigone***, 1966
acrylique sur toile
116,5 x 152,5 cm

34. ***Ciboulette***, 1968
panneau lumineux (néon vert)
203 x 204 x 45,8 cm
don de l'artiste

Jean Mc Ewen

35. ***Sans titre (Peinture 59)***, 1959
huile sur toile
99 x 99 cm
don de Ruby et Bruno Cormier

36. ***Fenêtre dans le rouge***, 1962
huile sur toile
190 x 292 cm

37. ***À mauve ouvert***, 1963
huile sur toile
127 x 127 cm

38. ***Nuit à ma jolie***, 1967
émulsion polymère sur toile
116,6 x 132 cm

Toutes les œuvres exposées font partie de la collection du Musée d'art contemporain de Montréal.

Bio-bibliographies

Paterson Ewen

Né à Montréal en 1925

Principales expositions individuelles

1955	Galerie XI, Musée des beaux-arts de Montréal
1956, 1958	Parma Gallery, New York
1958, 1960-1962	Galerie Denyse Delrue, Montréal
1963	Galerie XII, Musée des beaux-arts de Montréal
1963, 1966	Galerie du Siècle, Montréal
1968	*Retrospective*, Dunkelman Gallery, Toronto
1969, 1972-1974, 1978, 1980, 1982, 1984, 1988	Carmen Lamanna Gallery, Toronto
1976	*Paterson Ewen Retrospective*, London Regional Art Gallery, London, Ontario
1977-1978	*Paterson Ewen: Recent Works*, Vancouver Art Gallery, Vancouver (exposition itinérante)
1982	XLe Biennale de Venise
1987-1988	*Paterson Ewen: The Montreal Years*, Mendel Art Gallery, Saskatoon (exposition itinérante au Canada)
1988-1990	*Paterson Ewen: Phenomena, Paintings 1971-1987*, Art Gallery of Ontario, Toronto (exposition itinérante au Canada)

Principales expositions collectives

1955	*Espace 55*, Musée des beaux-arts de Montréal
1957	Association des peintres non figuratifs de Montréal
	Parma Gallery, New York
	Galerie L'Actuelle, Montréal
1961	*Association des peintres non figuratifs de Montréal* (exposition itinérante au Canada, organisée par la Galerie nationale du Canada)
1962	*Festival des Deux Mondes*, Spoleto
1967	*Panorama de la peinture au Québec 1940-1966*, Musée d'art contemporain, Montréal
1968	*VIIe Biennale de la peinture canadienne*, Galerie nationale du Canada, Ottawa
1970	*Peintres canadiens*, Terre des Hommes, Montréal
1975	*Peintres canadiens actuels/The Canadian Canvas* (exposition itinérante au Canada, organisée par le *Time Magazine)*
1976	*Trois générations d'art québécois, 1940, 1950, 1960*, Musée d'art contemporain, Montréal
	Changing Visions: The Canadian Landscape (1976-1977), Art Gallery of Ontario, Toronto (exposition itinérante)
	Seventeen Canadian Artists: A Protean View, Vancouver Art Gallery, Vancouver
1979-1980	*Canadian Painting in the Seventies*, Glenbow Museum, Glenbow-Alberta Institute, Calgary
1980	*10 Canadian Artists in the 1970s*, Art Gallery of Ontario (exposition itinérante)
1981	*20th Century Canadian Painting* (exposition itinérante organisée par la Galerie nationale du Canada)
	Musée national d'art moderne, Tokyo
	Musée d'art moderne d'Hokkaido, Sapporo
	Centre d'art de la préfecture d'Oita, Oita, Kyushu (Japon)
1986	*Art Cologne, 20 International Kunstmarkt*, Cologne

Articles de journaux et de revues, catalogues

Munro, E.C. «Reviews and Previews. Paterson Ewen». *Art News*, 55 (1): 54; mars 1956.

Sarrazin, J. «Paterson Ewen: alertes et black out». *Le Nouveau Journal* (Montréal), 18 novembre 1961.

«Peinture abstraite et péril atomique». *La Patrie* (Montréal), 26 novembre 1961.

Folch, J. «Paterson Ewen». *Vie des Arts*, (25): 53; Noël 1961.

Jasmin, C. «Paterson Ewen». *La Presse* (Montréal), 2 mars 1963.

Hudson, A. «Phenomenon: Colour Painting in Montreal». *Canadian Art*, 21 (6) 94: 358-361; novembre-décembre 1964.

«Noordhoek, Fournelle, Paterson Ewen». *Le Devoir* (Montréal), 4 juin 1966.

Saint-Martin, F. «Le dynamisme des plasticiens de Montréal». *Vie des Arts* (44): 44-48; automne 1966.

Lord, B. «Seventh Biennial Exhibition of Canadian Painting». *Artscanada*, 25 (3) 120-121: 38-39; août 1968.

_____. «New Work from Montreal». *Art in America*, 57 (3): 99-101; mai-juin 1969.

_____. «Paterson Ewen. The Carmen Lamanna Gallery, Toronto, Nov. 1969». *Artscanada*, 26 (6) 138-139: 60-61; décembre 1969.

Nasgaard, R. «Toronto [Paterson Ewen, Carmen Lamanna Gallery]». *Artscanada*, 30 (5-6) 184, 185, 186, 187: 194-195; décembre-janvier 1973-1974.

Johnson, N. «Paterson Ewen, Rain». *Artscanada*, 32 (1) 196-197: 40-45; mars 1975.

Shadbolt, D. «Paterson Ewen: Recent Works». *Vanguard*, 6 (4): 12-13; mai 1977.

Williams, J. «Paterson Ewen [Vancouver Art Gallery, Vancouver, B.C. Exhibition Review]». *Artscanada*, 34 (3) 216-217: 45-46; octobre-novembre 1977.

Klepac, W. «Toronto. Paterson Ewen at Carmen Lamanna». *Art in America*, 66 (4): 119; juillet-août 1978.

Johnson, N. «10 Canadian Artists in the 1970s: Paterson Ewen». *Artscanada*, 37 (3) 238-239: 44-45; décembre-janvier 1980-1981.

Marler, L. «Paterson Ewen [Carmen Lamanna Gallery]». *Artscanada*, 37 (1) 234-235: 38-39; avril-mai 1980.

Wilkin, K. «Toronto [Paterson Ewen, Carmen Lamanna Gallery]». *Art News*, 79 (6): 218-219; été 1980.

Carroll, N. «Paterson Ewen». *Parachute*, (26): 41; printemps 1982.

Bernier, J.-J. «Paterson Ewen, Betty Goodwin». *Parachute*, (45): 29-30; décembre-janvier 1986-1987.

5e Festival des Deux Mondes. *La peinture canadienne moderne*. [textes de Charles Delloye, Michel Lortie et Paquerette Villeneuve]. Spoleto (Italie), De Zuca Editore (Rome), 1962, 156 p.

Winnipeg Art Gallery. *The Tenth Winnipeg Show*, novembre 1966.

Kitchener-Waterloo Art Gallery. *Centennial Exhibition of Quebec and Ontario Contemporary Painters 1967*. [exposition itinérante; texte de John A. Walter]. Kitchener, février 1967, 36 p.

Musée d'art contemporain. *Panorama de la peinture au Québec 1940-1966*. [texte de Gilles Hénault]. Montréal, MAC, mai-août 1967, 120 p.

Galerie nationale du Canada. *Septième biennale de la peinture canadienne*. [texte de William C. Seitz]. Ottawa, juillet-septembre 1968, 67 p.

Musée d'art contemporain. *Peintres canadiens actuels/The Canadian Canvas*. [exposition itinérante; textes de Alvin Balkind, Allan Mackay, Fernande Saint-Martin, Doris Shadbolt, Karen Wilkin]. Montréal, MAC, janvier-février 1975, 119 p.

Musée d'art contemporain. *Trois générations d'art québécois, 1940, 1950, 1960*. [texte de Fernande Saint-Martin]. Montréal, MAC, juin-août 1976, 135 p.

London Art Gallery. *Paterson Ewen Retrospective*. [texte de Robert McKaskell]. London (Ont.), 1976, 24 p.

Vancouver Art Gallery. *17 Canadian Artists: A Protean View*. [textes de L. Rombout et A. Balkind]. 1976, 64 p.

Vancouver Art Gallery. *Paterson Ewen, Recent Works*. [texte de Doris Shadbolt]. 1977.

Art Gallery of Ontario. *10 Canadian Artists in the 1970s*. [textes de Roald Nasgaard et Paterson Ewen]. Toronto, 1980, 110 p.

Biennale de Venise. *Paterson Ewen*. [exposition organisée par la Galerie nationale du Canada; présentation de J. Bradley]. 1982, 32 p.

Mendel Art Gallery. *Paterson Ewen: The Montreal Years*. [texte de Matthew Teitelbaum]. Saskatoon, novembre-janvier 1987-1988, 47 p.

Art Gallery of Ontario. *Paterson Ewen: Phenomena, Paintings 1971-1987*. [texte de Philip Monk]. Toronto, janvier-avril 1988.

Charles Gagnon

Né à Montréal en 1934

Principales expositions individuelles

1959	Galerie Artek, Montréal
1961, 1962	Galerie Denyse Delrue, Montréal
1962	Jerrold Morris International Gallery, Toronto
	Galerie Norton, Musée des beaux-arts de Montréal (avec John Fox)
1964	Galerie Camille Hébert, Montréal
1966	Galerie Agnès Lefort, Montréal
1969	Galerie Godard/Lefort, Montréal
1971, 1973	*Charles Gagnon: Photographs/Photographies* (exposition itinérante à travers le Canada)
1976	Musée des beaux-arts de Montréal (exposition itinérante)

Principales expositions collectives

1958	*Artistes de la galerie*, Galerie Artek
	Art U.S.A. '58, New York
1961	*IVe Biennale de la peinture canadienne*, Galerie nationale du Canada, Ottawa
	XIe Biennale de Paris, Musée d'art moderne, Paris
1962	*Festival des Deux Mondes*, Spoleto
	Peinture canadienne contemporaine, (exposition itinérante en Afrique, organisée par la Galerie nationale du Canada)
	Salon du Printemps, Musée des beaux-arts de Montréal
	Arte Actual de America y España, (exposition itinérante en Europe)
1965	*VIe Biennale de la peinture canadienne*, Galerie nationale du Canada, Ottawa
	Tokyo International Trade Fair, Tokyo
	First Salon of Pan American Painting, Cali, Colombie
	Focus on Drawings, Art Gallery of Ontario, Toronto
1967	*Trois cents ans d'art canadien*, Galerie nationale du Canada, Ottawa
	Perspective 67, Art Gallery of Ontario, Toronto
	Panorama de la peinture du Québec, 1940-1966, Musée d'art contemporain, Montréal
1968	*Canada–Art d'aujourd'hui*, (exposition itinérante organisée par la Galerie nationale du Canada, Ottawa, Paris, Rome, Lausanne, Bruxelles)
	Dix Peintres du Québec, Musée d'art contemporain, Montréal et Musée du Québec, Québec
	Canada 101, Festival International d'Édimbourg, Édimbourg
	VIIe Biennale de la peinture canadienne, Galerie nationale du Canada, Ottawa
1970	*Grands Formats*, Musée d'art contemporain, Montréal
	Québec 1948-1970, Pavillon des Arts, Terre des Hommes, Montréal
1974	*Aspects of Canadian Art*, Albright-Knox Gallery, Buffalo, New York
1976	*111 dessins du Québec*, Musée d'art contemporain, Montréal (exposition itinérante)
	Trois générations d'art québécois, 1940, 1950, 1960, Musée d'art contemporain, Montréal
1977	*14 Canadians, A Critic's Choice*, Hirshhorn Museum, Smithsonian Institute, Washington D.C.
1978	*Tendances actuelles au Québec*, Musée d'art contemporain, Montréal
1985	*Les vingt ans du Musée à travers sa collection*, Musée d'art contemporain, Montréal

Articles de journaux et de revues, catalogues

Repentigny, R. de. «Intensité, curiosité et choix». *La Presse* (Montréal), 28 février 1959.

Sarrazin, J. «Impressions cosmiques: Charles Gagnon». *La Presse* (Montréal), 22 octobre 1960.

Folch, J. «Charles Gagnon: Retour de New York». *Vie des Arts*, (21): 60-61; Noël 1960.

Jasmin, C. «Charles Gagnon ou l'éclatement des cadres». *La Presse* (Montréal), 7 octobre 1961.

Ragon, M. & Restany, P. «Biennale de Paris 1961». *Cimaises*, (56): 62-72; novembre-décembre 1961.

Folch, J. «Charles Gagnon». *Vie des Arts*, (25): 53; Noël 1961.

Jasmin, C. «Gagnon». *Canadian Art*, 19 (2) 78: 120-121, 154; mars-avril 1962.

Lamy, L. «Charles Gagnon et John Fox au Musée». *Le Devoir* (Montréal), 8 novembre 1962.

Jasmin, C. «Charles Gagnon: Cerner le réel». *La Presse* (Montréal), 25 janvier 1964.

Folch, J. «Gagnon, Galerie Camille Hébert». *Vie des Arts*, (34): 53; printemps 1964.

Lamy, L. «Charles Gagnon». *Le Devoir* (Montréal), 29 octobre 1966.

Robillard, Y. «Charles Gagnon: Une entrée dans le tableau». *La Presse* (Montréal), 29 octobre 1966.

Shepherd, G. «Artist-filmmakers in Montreal». *Artscanada*, 25 (3) 120-121: 46-47; août 1968.

Thériault, N. «Le son d'un espace». *La Presse* (Montréal), 14 décembre 1968.

_____. «Charles Gagnon». *Vie des Arts*, (53): 28-33; hiver 1968-1969.

_____. «Le tableau est aussi le monde». *La Presse* (Montréal), 8 mars 1969.

Gagnon, F. «La jeune peinture au Québec». *Revue d'esthétique* (22): 262-274; juillet-septembre 1969.

Corbeil, D. «Charles Gagnon, Artist, Filmmaker, 35 years old, lives in Montréal». *Artscanada*, 27 (2) 142-143: 39-42; avril 1970.

Thériault, N. «La peinture québécoise». *La Presse* (Montréal), 13 juin 1970.

«Charles Gagnon - Témoignage». *Ovo-Photo*, (16): 7; juin 1974.

Bogardi, G. «Unlocking the Vault». *The Montreal Star*, 27 novembre 1976.

Fry, P. «Charles Gagnon: Making and Taking». *Parachute* (8): 4-8; (trad. franc. 8-13); printemps 1977.

Gervais, R. «Naître/N'Être: Double You». *Parachute* (13): 53-55; hiver 1978.

Molin-Vasseur, A. «Mémoires/questions: 'On vit dans un monde qui est devenu une exposition'». Entrevue avec Charles Gagnon. *Cahier des arts visuels au Québec*, 7 (25): 19-21; printemps 1985.

Madison Square Garden. *Art: U.S.A. '58*, New York, 1958.

Musée d'art moderne de la ville de Paris. *Deuxième Biennale de Paris*, 1961.

Galerie nationale du Canada. *Contemporary Canadian Art*. [exposition itinérante en Afrique]. Ottawa, 1962.

Galerie nationale du Canada. *Sixième biennale de la peinture canadienne*. [texte de William Townsend]. Ottawa, juin-août 1965, 47 p.

Musée d'art contemporain. *Panorama de la peinture au Québec 1940-1966*. [texte de Gilles Hénault]. Montréal, MAC, mai-août 1967, 120 p.

Musée national d'art moderne. Galerie nationale du Canada. *Canada-Art d'aujourd'hui*, Paris; Ottawa, 1968.

Musée d'art moderne de la ville de Paris. *Sixième Biennale de Paris*, 1969.

Musée de Tel-Aviv. *Eight Artists from Canada*. [exposition organisée par la Galerie nationale du Canada]. Israël, 1970, 72 p.

Musée d'art contemporain. *Trois générations d'art québécois, 1940, 1950, 1960*. [texte de Fernande Saint-Martin]. Montréal, MAC, juin-août 1976, 135 p.

Hirshhorn Museum, Smithsonian Institution. *14 Canadians: A Critic's Choice*. [texte de Andrew Hudson]. Washington, 1977, 80 p.

Musée des beaux-arts de Montréal. *Charles Gagnon*. [texte de Philip Fry]. Montréal, 1978, 239 p.

Yves Gaucher

Né à Montréal en 1934

Principales expositions individuelles

1957	Galerie L'Échange, Montréal
1963	Galerie Agnès Lefort, Montréal
	Moos Gallery, Toronto
	Benjamin Galleries, Chicago
	Martha Jackson Gallery, New York
1965	Galerie Agnès Lefort, Montréal
1966	Winnipeg Art Gallery, Winnipeg
	Moos Gallery, Toronto
	Martha Jackson Gallery, New York
	Winnipeg Art Gallery, Winnipeg
1969	*Yves Gaucher*, Vancouver Art Gallery, Vancouver; Edmonton Art Gallery, Edmonton; Whitechapel Art Gallery, London
	Galerie Godard-Lefort, Montréal
1975	The New York Cultural Center, New York
1976	*Perspective 1963-1976*, Musée d'art contemporain, Montréal
1979	*Yves Gaucher, A Fifteen-Year Perspective, 1963-1978*, Art Gallery of Ontario, Toronto
1982	Centre culturel canadien, Paris, Bruxelles, Londres

Principales expositions collectives

1960	*La Relève*, École des Beaux-Arts, Montréal
	3e Salon de la jeune peinture, Montréal
1961	*XIe Biennale de Paris*, Musée d'art moderne, Paris
	IV International Graphics Exhibition, Ljubljana
	VII International Graphics Exhibition, Lugano
	International Biennial Exhibition of Prints, Tokyo
	Ten Canadian Printmakers, Pratt Institute, New York
	Peinture canadienne contemporaine (exposition itinérante en Afrique, organisée par la Galerie nationale du Canada)
	Canadian Painting (exposition itinérante, Speed Museum, Louisville, Kentucky; Albright-Knox Museum, Buffalo; Rochester Memorial Institute, Rochester, N.Y.)
	Galerie Agnès Lefort, Montréal (avec Albert Dumouchel)
1963	*Arte Actual de America y España*, (exposition itinérante en Europe)
	International Print Exhibition, Osaka
	V International Graphics Exhibition, Ljubljana
	1st American Biennial of Prints, Santiago (Chili)
1964	*International Triennial of Coloured Graphic Prints*, Grenchen
	Canadian Printmakers, Lima
1965	*The Deceived Eye*, Fort Worth Art Center, Fort Worth
	VI International Biennial of Prints, Ljubljana
1966	*1st International Biennial of Prints*, Cracovie
	XXXIIIe Biennale de Venise
1967	*Panorama de la peinture au Québec, 1940-1960*, Musée d'art contemporain, Montréal
1968	*Canada 101*, Festival International d'Édimbourg, Édimbourg
	Canada–Art d'aujourd'hui (exposition itinérante organisée par la Galerie nationale du Canada, Ottawa, Paris, Rome, Lausanne, Bruxelles)
1970	*Grands Formats*, Musée d'art contemporain, Montréal
1975	*Gagnon, Gaucher, Mc Ewen*, Mount Allison University, Sackville
1976	*Trois générations d'art québécois, 1940-1950-1960*, Musée d'art contemporain, Montréal
1985	*Les vingt ans du Musée à travers sa collection*, Musée d'art contemporain, Montréal.

Articles de journaux et de revues, catalogues

Martin, P. «Avec ses cuivres martelés, Yves Gaucher donne une troisième dimension à la gravure». *Le Nouveau Journal* (Montréal), 25 novembre 1961.

Fenwick, K. «Gaucher». *Canadian Art*, 19 (2) 78: 122-123; mars-avril 1962.

Lamy, L. «Gaucher, à la Galerie Agnès Lefort». *Le Devoir* (Montréal), 8 juin 1963.

Jasmin, C. «Yves Gaucher». *La Presse* (Montréal), 15 juin 1963.

Auersberg, R. «Yves Gaucher at the Galerie Agnès Lefort, Montréal». *Canadian Art*, 20 (6) 88: 318-319; novembre-décembre 1963.

Rose, B. «Yves Gaucher at the Martha Jackson Gallery, New York». *Canadian Art*, 21 (2) 90: 63; mars-avril 1964.

Heard, R. «Yves Gaucher: The Energy of Color». *The Montreal Star*, 7 novembre 1964.

Jasmin, C. «Yves Gaucher: ‹L'expressif, je n'y crois plus›». *La Presse* (Montréal), 1er mars 1965.

Cutler, M.E. «Yves Gaucher». *Canadian Art*, 22 (4) 98: 26-28; septembre-octobre 1965.

Folch, J. «Yves Gaucher». *Vie des Arts*, (41): 40-43; hiver 1965-1966.

Robillard, Y. «Gaucher et les champs énergétiques de la couleur». *La Presse* (Montréal), 13 mai 1967.

Ayre, R. «Yves Gaucher's Optical ‹Ragas›». *The Montreal Star*, 16 mai 1967.

Gladu, P. «Yves Gaucher: The Search for Simplicity». *The Gazette* (Montréal), 20 mai 1967.

Brodzky, A. «Notice also Silent Sounds: The New Work of Yves Gaucher». *Artscanada*, 25 (2) 118-119: 21-23; juin 1968.

Teyssèdre, B. «Canada, Art d'aujourd'hui, Musée d'art moderne de Paris». *Vie des Arts*, (50): 26-31; printemps 1968.

Ayre, R. «Gaucher - The Philosophic Calm of Pure Painting». *The Montreal Star*, 4 janvier 1969.

Thériault, N. «Gaucher: prélude à une exposition». *La Presse* (Montréal), 4 février 1969.

Silcox, D. «Yves Gaucher». *Studio International*, 177 (908): 76-77; février 1969.

Chandler, J.-N. «Dialogue at an Exhibition of Yves Gaucher's Grey Paintings». *Artscanada*, 26 (5) 136-137: 3-6; octobre 1969.

Thériault, N. «L'art du signe». *La Presse* (Montréal), 7 février 1970.

«Portrait [Yves Gaucher]». *Vie des Arts*, (69): 23; hiver 1972-1973.

Ragon, M. «Yves Gaucher: rêverie de l'absolu». *Vie des Arts*, 17 (70): 28-33; printemps 1973.

Ashton, D. «Yves Gaucher at the New York Cultural Center». *Artscanada*, 32 (2) 198-199: 81; juin 1975.

Greenwood, M. «Yves Gaucher». *Artscanada*, 34 (2) 214-215: 53; mai-juin 1977.

Thériault, N. «The Last Picture Shown». *Parachute*, (6): 38-44; printemps 1977.

Monk, P. «Yves Gaucher: Eyesight and Temporality». *Parachute*, (16): 47-48; automne 1979.

Roussan, J. de. «Yves Gaucher ou la réalité de la perception». *Vie des Arts*, (124): 56; septembre 1986.

Biennale de Venise. *Canada 66*. [introduction de Willem A. Blom]. Italie, 1966, 20 p.

Musée d'art contemporain. *Panorama de la peinture au Québec*. [texte de Gilles Hénault]. Montréal, MAC, mai-août 1967, 120 p.

Winnipeg Art Gallery. *Yves Gaucher*. [introduction de Dorothy Cameron]. 1967.

Vancouver Art Gallery. *Yves Gaucher*. [texte de Doris Shadbolt]. 1969.

New York Cultural Center. *Yves Gaucher*. [introduction de Mario Amaya]. 1975.

Musée d'art contemporain. *Trois générations d'art québécois, 1940, 1950, 1960*. [texte de Fernande Saint-Martin]. Montréal, MAC, juin-août 1976, 135 p.

Musée d'art contemporain. *Perspective 1963-1976: Yves Gaucher, Peintures et gravures*. [introduction d'Alain Parent]. Montréal.

Art Gallery of Ontario. *Yves Gaucher, A Fifteen-Year Perspective/1963-1978/Une perspective de quinze ans*. [présentation de Roald Nasgaard]. Toronto, 1979, 142 p.

Jacques Hurtubise

Né à Montréal en 1939

Principales expositions individuelles

1961	Musée des beaux-arts de Montréal
1962	Galerie Denyse Delrue, Montréal
1963	Galerie Denyse Delrue, Montréal
1964	Galerie du Siècle, Montréal
1965	Galerie du Siècle, Montréal
	Galerie Nova et Vetera, Montréal
1966	Galerie du Siècle, Montréal
	East Hampton Gallery, New York
1967	East Hampton Gallery, New York
	Hopkins Center Art Galleries, Dartmouth College, Hanover
	Isaacs Gallery, Toronto
	Dunkelman Gallery, Toronto
1968	Faculté des Arts, Université d'Ottawa
1969	Galerie Godard-Lefort, Montréal
	Dunkelman Gallery, Toronto
1973	*Rétrospective*, Musée d'art contemporain, Montréal
1976	Centre culturel canadien, Londres
1981	*Jacques Hurtubise Recent Works/Œuvres récentes*, Art Museum and Galleries, California State University, Long Beach (Californie)
	Vancouver Art Gallery, Vancouver; Musée d'art contemporain, Montréal
	Centre culturel canadien, Paris, Londres

Principales expositions collectives

1960	*La Relève*, École des Beaux-Arts, Montréal
1963	*Ve Biennale de la peinture canadienne*, Galerie nationale du Canada, Ottawa
1964	*Dynamisme 64*, Galerie du Siècle, Montréal
1965	*Salon du Printemps*, Musée des beaux-arts de Montréal
	VIe Biennale de la peinture canadienne, Galerie nationale du Canada, Ottawa
	Biennale de São Paulo, Musée d'art contemporain de São Paulo
1966	*Vingt-cinq ans de libération de l'œil et du geste*, Musée du Québec, Québec
1967	*Trois cents ans d'art canadien*, Galerie nationale du Canada, Ottawa
	Panorama de la peinture au Québec, 1940-1966, Musée d'art contemporain, Montréal
	Perspective 67, Art Gallery of Ontario, Toronto
	Biennale de São Paulo, Musée d'art contemporain de São Paulo
1968	*Canada–Art d'aujourd'hui* (exposition itinérante organisée par la Galerie nationale du Canada, Ottawa, Paris, Rome, Lausanne, Bruxelles)
1969	*Canadian Electric Company*, Carmen Lamanna Gallery, Toronto
1970	*Grands Formats*, Musée d'art contemporain, Montréal
1975	*Peintres canadiens actuels/The Canadian Canvas* (exposition itinérante au Canada organisée par le *Time Magazine*)
1976	*111 dessins du Québec*, Musée d'art contemporain, Montréal (exposition itinérante)
	Trois générations d'art québécois, 1940, 1950, 1960, Musée d'art contemporain, Montréal
1978	*Tendances actuelles au Québec*, Musée d'art contemporain, Montréal
1980	*Galerie Jolliet 1966-1980*, Galerie Jolliet, Québec
1985	*Les vingt ans du Musée à travers sa collection*, Musée d'art contemporain, Montréal
1986	*Art Cologne, 20 International Kunstmarkt*, Cologne

Articles de journaux et de revues, catalogues

Lasnier, Y. «Jacques Hurtubise expose au Musée des Beaux-Arts». *Le Devoir* (Montréal), 11 février 1961.

Saucier, P. «Jeunes artistes au travail, ‹Jacques Hurtubise›». *Vie des Arts*, (22): 37-41; printemps 1961.

Lamy, L. «Jacques Hurtubise à la Galerie Delrue». *Le Devoir* (Montréal), 16 février 1962.

Jasmin, C. «Hurtubise ou l'art du barbouillage». *La Presse* (Montréal), 17 février 1962.

Lamy, L. «Jacques Hurtubise, à la Galerie Denyse Delrue». *Le Devoir* (Montréal), 20 avril 1963.

Jasmin, C. «Hurtubise un combat étrange». *La Presse* (Montréal), 16 mai 1964.

Lamy, L. «Jacques Hurtubise, à la Galerie du Siècle». *Le Devoir* (Montréal), 16 mai 1964.

Langevin, A. «Jacques Hurtubise». *L'Alliance*, janvier 1965.

Basile, J. «Bientôt à la biennale de São Paulo Tousignant et Hurtubise exprimeront une ‹nouvelle sensibilité›». *Le Devoir* (Montréal), 22 mai 1965.

Jasmin, C. «Jacques Hurtubise: un chirurgien du tachisme». *La Presse* (Montréal), 20 novembre 1965.

Lamy, L. « Hurtubise, à la Galerie du Siècle». *Le Devoir* (Montréal), 27 novembre 1965.

Saint-Martin, F. «Lettre de Montréal, Jacques Hurtubise». *Art International*, 10 (2): 47; 20 février 1966.

Lamy, L. «Jacques Hurtubise, à la Galerie du Siècle». *Le Devoir* (Montréal), 10 décembre 1966.

Jasmin, C. «Hurtubise et le géométrisme». *La Presse* (Montréal), 17 décembre 1966.

Ostiguy, J.-R. «Le Canada sera à São Paulo avec deux OP: Hurtubise et Bush». *Le Devoir* (Montréal), 19 août 1967.

Thériault, N. «Hurtubise: je suis instinctif». *La Presse* (Montréal), 25 octobre 1969.

Lamy, L. «Hurtubise peintre de la clarté violente». *Vie des Arts*, (59): 18-19; été 1970.

Ares, F. «L'évolution d'Hurtubise, au Musée d'art contemporain». *Le Devoir* (Montréal), 10 février 1973.

Vermette, L. «Rétrospective Jacques Hurtubise». *Vie des Arts*, (70): 67; printemps 1973.

Lehmann, H. «Hurtubise Breaks from Past». *The Montreal Star*, 27 avril 1977.

Pelletier, P. «Jacques Hurtubise, peintre» *Le Droit* (Ottawa), 30 avril 1977.

Viau, R. «Hurtubise: une peinture qui a du souffle». *Le Devoir* (Montréal), 11 novembre 1978.

Toupin, G. «Hurtubise: une générosité nouvelle!». *La Presse* (Montréal), 16 novembre 1978.

Desjardins, P. «Jacques Hurtubise». *Artscanada*, 35 (4) 224-225: 64; décembre-janvier 1978-1979.

Viau, R. «Hurtubise entre la rigueur et l'émotion». *Vie des Arts*, (94): 66; printemps 1979.

_____. «Jacques Hurtubise; un corps-à-corps avec la peinture». *Le Devoir* (Montréal), 19 septembre 1981.

Hénault, G. «Jacques Hurtubise, un magicien». *Vie des Arts*, 26 (104): 38-41; automne 1981.

Gagnon, C. «Peinture gestuelle et raison chez Hurtubise». *Vie des Arts*, 31 (124): 56; septembre 1986.

Galerie nationale du Canada. *5th Biennial Exhibition of Canadian Painting/5e Exposition biennale de la peinture canadienne*. [exposition itinérante; texte de Russel J. Harper]. Ottawa, septembre-novembre 1963, 32 p.

Musée d'art contemporain de São Paulo. *O Canada em São Paulo 1965/Canada at São Paulo 1965/Le Canada à São Paulo 1965*. [exposition itinérante; texte de Willem A. Blom]. São Paulo (Brésil), septembre-novembre 1965, 17 p.

Lamy, L. *Jacques Hurtubise*, Collection Panorama, Lidec Inc., Montréal, 1970.

Gagnon, F. «Discours sur Hurtubise», in *Jacques Hurtubise*, Éditions Yvan Boulerice, 1973.

Musée d'art contemporain. *Peintres canadiens actuels/The Canadian Canvas*. [exposition itinérante; textes de Alvin Balkind, Allan Mackay, Fernande Saint-Martin, Doris Shadbolt, Karen Wilkin]. Montréal, MAC, janvier-février 1975, 119 p.

Musée d'art contemporain. *Trois générations d'art québécois, 1940, 1950, 1960*. [texte de Fernande Saint-Martin]. Montréal, MAC, juin-août 1976, 135 p.

Art Museum and Galleries, California State University. *Hurtubise Recent Works/Hurtubise œuvres récentes*. [exposition itinérante; texte de Mary Venner-Shee]. Long Beach (California), février-mars 1981, 64 p.

Vanvouver Art Gallery. Musée d'art contemporain. *Jacques Hurtubise*. [texte de Lorna Farrell-Ward]. Vancouver; Montréal, juin-juillet 1981; septembre-novembre 1981.

Jean Mc Ewen

Né à Montréal en 1923

Principales expositions individuelles

1951, 1954, 1962, 1967	Galerie Agnès Lefort, Montréal
1956	Galerie L'Actuelle, Montréal
1957, 1958	Galerie Denyse Delrue, Montréal
1961, 1962, 1964, 1966	Galerie Moos, Toronto
1963	Galerie Martha Jackson, New York
1964	Galerie Anderson-Mayer, Paris
1965	Galerie Blue Barn, Ottawa
1969	Galerie Jolliet, Québec
1971	Galerie Godard-Lefort, Montréal
1973	Galerie Marlborough-Godard, Montréal Musée d'art contemporain, Montréal
1975	Musée du Québec, Québec
1978	Centre culturel canadien, Paris
1987	Musée des beaux-arts de Montréal

Principales expositions collectives

1955	*Espace 55*, Musée des beaux-arts de Montréal
1960	Galerie XII, Musée des beaux-arts de Montréal
1962	*Peinture canadienne contemporaine* (exposition itinérante en Afrique, organisée par la Galerie nationale du Canada)
	Canadian Painting (exposition itinérante, Speed Museum, Louisville, Kentucky; Albright-Knox Museum, Buffalo; Rochester Memorial Institute, Rochester, N.Y.)
	Cinq peintres canadiens, Musée Galliera, Paris Biennale de São Paulo, Brésil
1964	*Un quart de siècle de peinture canadienne*, Galerie Tate, Londres
	Confrontation, Salon international, Musée de Dijon
1965	*Fifteen Canadian Artists*, exposition itinérante à travers les États-Unis, organisée par le Museum of Modern Art, New York
1966	*Jean Mc Ewen, Harold Town*, exposition itinérante au Canada, organisée par la Galerie nationale du Canada, Ottawa
	Vingt-cinq ans de libération de l'œil et du geste, Musée du Québec
1967	*Panorama de la peinture au Québec, 1940-1966*, Musée d'art contemporain, Montréal
	300 ans d'art canadien, Galerie nationale du Canada, Ottawa
	L'Art canadien, Expo 67, Pavillon du Canada
1968	*Sondage 68*, Musée des beaux-arts de Montréal
	Dix peintres du Québec, Musée d'art contemporain, Montréal et Musée du Québec, Québec
1970	*Grands Formats*, Musée d'art contemporain, Montréal
1975	*Peintres canadiens actuels/The Canadian Canvas* (exposition itinérante au Canada, organisée par le *Time Magazine*)
1976	*Trois générations d'art québécois, 1940, 1950, 1960*, Musée d'art contemporain, Montréal

1978 *Tendances actuelles au Québec*, Musée d'art contemporain, Montréal

1985 *Les vingt ans du Musée à travers sa collection*, Musée d'art contemporain, Montréal

Articles de journaux et de revues, catalogues

Repentigny, R. de. «Les floraisons de Jean Mc Ewen», *La Presse* (Montréal), 17 octobre 1953.

Saucier, P. «Jean Mc Ewen chez Lefort». *La Patrie* (Montréal), 1er avril 1954.

Repentigny, R. de. «La peinture de Jean Mc Ewen, discrétion, audace, raffinement». *La Presse* (Montréal), 16 novembre 1956.

Cathelin, J. «Jean Mc Ewen et le point de rupture». *Vie des Arts*, (22): 27-31; printemps 1961.

Turner, E.H. «Mc Ewen». *Canadian Art*, 19 (2) 78: 140-141; mars-avril 1962.

Ayre, R. «Jean Mc Ewen's Solo Show». *The Montreal Star*, 8 décembre 1962.

Sandler, I.H. «Jean Mc Ewen [Reviews and Previews]». *Art News*, 61 (10): 18; février 1963.

Montbizon, R. «Jean Mc Ewen: Theme, Variations on Lightwaves from Majorca». *The Gazette* (Montréal), 10 octobre 1964.

Brossard, N. «Hommage au soleil de Mc Ewen». *Le Quartier Latin* (Montréal), 15 octobre 1964.

Lamy, L. «L'épanouissement de Mc Ewen». *Le Devoir* (Montréal), 18 février 1967.

Montbizon, R. «Mc Ewen at Galerie Lefort». *The Gazette* (Montréal), 18 février 1967.

Robillard, Y. «La folie conduisant l'amour, ou Mc Ewen à son tour tenté par l'optique». *La Presse* (Montréal), 18 février 1967.

Paikowsky, S. «Jean Mc Ewen: Galerie Agnès Lefort». *Artscanada*, 24 (3) 106: 4; mars 1967.

Thériault, N. «Mc Ewen: la surface s'anime et éclate». *La Presse* (Montréal), 1er février 1969.

Ayre, R. «Mc Ewen's Cloudy Skies». *The Montreal Star*, 8 février 1969.

Thériault, N. «Mc Ewen revient à Mc Ewen». *La Presse* (Montréal), 3 avril 1971.

Toupin, G. «Jean Mc Ewen: vingt ans de peinture». *La Presse* (Montréal), 6 octobre 1973.

Saint-Martin, F. « Jean Mc Ewen et l'impressionnisme abstrait». *Vie des Arts*, (72): 51-54; automne 1973.

Zemans, J. «Jean Mc Ewen; Mira Godard Gallery». *Artscanada*, 34 (2) 214-215: 52-53; mai-juin 1977.

Toupin, G. «Les tableaux oubliés de Jean Mc Ewen, de la grande peinture». *La Presse* (Montréal), 9 janvier 1982.

Saint-Martin, F. «Lettre de Montréal». *Art International*, 25 (7-8): 49-50; septembre-octobre 1982.

Daigneault, G. «Les nouveaux drapeaux de Jean Mc Ewen». *Le Devoir* (Montréal), 16 novembre 1985.

Naubert-Riser, C. «Les drapeaux écorchés de Jean Mc Ewen». *Vie des Arts*, 30 (121): 30-33; décembre 1985.

Galerie nationale du Canada. *4th Biennial Exhibition of Canadian Painting/4e Exposition biennale de la peinture canadienne*. Ottawa, 1961.

Tate Gallery. Galerie nationale du Canada. *Canadian Painting, 1939-1963*. [organisée par la Galerie nationale du Canada]. Londres; Ottawa, 1963

Musée d'art contemporain. *Panorama de la peinture au Québec, 1940-1966*. [texte de Gilles Hénault]. Montréal, MAC, mai-août 1967, 120 p.

Musée d'art contemporain. *10 peintres du Québec*. [exposition itinérante] Montréal, MAC, mars-avril 1968.

Galerie nationale du Canada. *Septième biennale de la peinture canadienne*. [texte de William C. Seitz]. Ottawa, juillet-septembre 1968, 67 p.

Musée d'art contemporain. *Jean Mc Ewen, 1953-1973*. [texte de Fernande Saint-Martin]. Montréal, MAC, octobre 1973.

Musée d'art contemporain. *Peintres canadiens actuels/The Canadian Canvas*. [textes de Alvin Balkind, Allan Mackay, Fernande Saint-Martin, Doris Shadbolt, Karen Wilkin]. Montréal, MAC, janvier-février, 1975, 119 p.

Musée d'art contemporain. *Trois générations d'art québécois, 1940, 1950, 1960*. [texte de Fernande Saint-Martin]. Montréal, MAC, juin-août 1976, 135 p.

Centre culturel canadien. *Jean Mc Ewen. Suite parisienne*. [texte de Indra Kagis]. Paris, mai-juin 1978, 12 p.

Musée des beaux-arts de Montréal. *Jean Mc Ewen: La profondeur de la couleur/Color in Depth*. [texte de Constance Naubert-Riser]. Décembre-janvier 1987-1988, 167 p.

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL

Document inséré à la fin du catalogue original (en français) du même titre

D
910
.M712
A826
1988e

EWEN
GAGNON
GAUCHER
HURTUBISE
Mc EWEN

À propos d'une peinture des années soixante

Josée Bélisle
Pierre Landry

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL

February 24 – May 22, 1988

Ewen, Gagnon, Gaucher, Hurtubise, Mc Ewen
À propos d'une peinture des années soixante

A travelling exhibition organized by the Musée d'art contemporain de Montréal
from its permanent collection

Curators:
Josée Bélisle, Paulette Gagnon, Pierre Landry

Supervision of circulation arrangements:
Christine Bernier

Biobibliographical research:
Pierre-Stéphane Aquin
Christine Dubois

Revision:
Andrée Ledoux
Marcelle Roy

Proofreading:
Paul Paiement

Translation:
Susan Le Pan

Secretarial assistance:
Carole Paul

Photographs:
Musée d'art contemporain de Montréal
except: Ron Diamond (Cat. 35)
Denis Farley (Cat. 1 and 26)

Design:
Associés Libres

Photocomposition:
Zibra inc.

Photolithography and printing:
Imprimerie O'Keefe

Catalogue produced under the direction of the Communications Department

The Musée d'art contemporain de Montréal is supported by the
ministère des Affaires culturelles du Québec and Communications Canada
© 1988 Musée d'art contemporain de Montréal, Cité du Havre,
Montréal (Québec) H3C 3R4
Legal deposit: Bibliothèque nationale du Québec
2nd quarter 1988
ISBN 2-551-06871-1

Contents

4 Preface
Marcel Brisebois

5 Foreword
Manon Blanchette

6 Footnotes to an Altogether Plural Time, Painting and Collection
Josée Bélisle

9 Between Code and Chaos
Pierre Landry

14 Catalogue

Preface

1960. THEN, everything seemed possible. Hope was again permitted. The comfort already enjoyed by some would cease being a privilege, tomorrow. Energies could be rallied by names like Che Guevara, Kennedy, Mao, de Gaulle, Nehru, John XXIII. The sixties, a sort of incredible, permanent spring. Dream years. Some say they were followed by rude awakenings and disillusionments. Others reply that while the dream may have dissolved, hope remains invincible. The sixties, years of prosperity and rising expectations, as well as a prolific time in all fields of artistic expression. Boulez asserts himself, Béjart commands attention, and non-figurative painting, far from being driven into a dead end, constantly shows the potential for almost unlimited regeneration.

Right here, particularly in Montréal, we saw such a resurgence that the time has been called revolutionary — a judgment unrefuted by those currently under 30. The creative fervour was so strong that it split up into many different, sometimes opposing, movements. Certain no less inventive individuals preferred to follow their own course, not through indifference or dissent, but because of a driving force that could not be classified.

In its exhibition **À propos d'une peinture des années soixante**, the Musée d'art contemporain de Montréal is presenting two-dimensional works by five artists who were active on the edge of the main aesthetic trends in the sixties.

The Musée is grateful to these artists — Paterson Ewen, Charles Gagnon, Yves Gaucher, Jacques Hurtubise and Jean Mc Ewen — whose works now being shown together add so much to its collection.

The Musée also wishes to thank Josée Bélisle, Paulette Gagnon and Pierre Landry, curators, who contributed in many different ways to making this exhibition a reality.

Finally, the Musée expresses its appreciation to all of its friends who, through their visits, provide it with vital support in fulfilling its mandate of conserving and presenting the works of Québec artists.

Marcel Brisebois
Director

Foreword

AT A TIME when we are witnessing an international proliferation of alternative centres with the ultimate aim of presenting previously unshown works, the Musée d'art contemporain de Montréal has no intention of neglecting the historical aspect of its role. Indeed, it is in building a significant collection that a museum can take part in a long-term cultural scheme. Without giving in to nostalgia, it can reassess a period in history, confirm contemporary interpretations while keeping a certain distance, and present history in all its contradictions, its complexity, its continuity and its discontinuity.

We know now that the sixties were an extremely fertile period. Marked by optimism about change, it was a time of people who refused to make easy compromises. Like the political and social schemes of the day, its art is characteristic of confident, open minds. An atmosphere of exploration, of searching for different ideas had the effect of sweeping away traditions in favour of new systems and inventions.

A collection is never complete, but always perfectible. With **Ewen, Gagnon, Gaucher, Hurtubise, Mc Ewen, À propos d'une peinture des années soixante**, the Musée d'art contemporain de Montréal offers a selection of two-dimensional works from the 1960s, the fruit of the labour of a team of curators: Josée Bélisle, Paulette Gagnon and Pierre Landry. In their selection, they have attempted to allow viewers to forge their own links with a recent past and place the present in perspective. At the dawn of the 21st century, we look back on the sixties with a certain smile, perhaps tinged with regret. Is the art of today so different?

Manon Blanchette
Chief Curator

Footnotes to an Altogether Plural Time, Painting and Collection

IT SCARCELY NEEDS repeating that, in the short cultural, social and political history of Québec, the 1960s stand out as a decade of almost prodigious activity. Paradoxically referred to as the "Quiet Revolution," this period of excitement and stimulation, which fostered the creation of essential institutions and organizations and opened the way to countless experiments, had a most striking conclusion. "After many acts and scenes, the social change, the 'quiet revolution,' was bound to finish. As in the theatre, the show had to end some time. The details of the last act might have been different. [...] A society that had changed very quickly, and that had not fully assimilated its rapid transformations, sooner or later had to come to a climax, the pretext for which could have been anything."[1] These words written by sociologist Fernand Dumont do not apply only to the 1970 October crisis, which is the obvious reference, but also recall the extent of the structural upheavals that characterized the decade in question.

This not so distant past takes us back over the 20-odd years of the Musée d'art contemporain de Montréal to the exhilarating moments of its founding in 1964, and reminds us, as well, of the creation of two government departments that cannot be dissociated from a true sociocultural evolution, the Ministère des Affaires culturelles in 1961 and the Ministère de l'Éducation in 1964, along with the long-awaited establishment of the Université du Québec. This was also the time of the great studies and inquiries. The tabling of the Parent Report in 1965-1966, and the Rioux Report in 1969, sparked hot debates and gave rise to radical transformations in the education system in general, and the teaching of the arts in particular. In addition to this wind of change that seemed to invigorate public institutions, energy and innovation were felt in other areas, on different scales. Collective workshops sprang up, allowing for creation, exchange and dissemination. Some notable examples were the Atelier libre de recherches graphiques, founded in 1964 by Richard Lacroix and better known as the Guilde graphique, and Atelier libre 848, which was set up in 1966 by Pierre Ayot and later became GRAFF, centre de conception graphique. The fact that these workshops shared the practice of printmaking was no coincidence: it was a traditional medium in the midst of a complete reevaluation, one that lent itself to seeking and exploring new techniques, and probably the ideal vehicle for a certain notion of the democratization of art. Specialized magazines like *Vie des arts*, from 1959 on, and *Culture vivante*, along with historical works and monographs on art, testify to a "renaissance in the plastic or visual arts," which, in the words of Marcel Fournier, "is usually associated with Québec's 'quiet revolution' of the sixties: the establishing of museums, proliferation of galleries and exhibitions, publication of art books and magazines, and launching of educational programmes."[2]

Some major events had a profound influence on the course of that decade; to varying degrees, they were behind the almost generalized recognition of a cultural identity and a growing openness to the world around. Expo 67, held in Montréal on the theme of Man and His World, thus became part of the collective Québec imagination. At the same time, in a minor mode and effective in a different way, multidisciplinary groups like Fusion des Arts (1965), the activities staged by Opération Déclic, the Ti-Pop attitude, shows presented by the Nouvel Age, Horloge and Zirmate groups, and the happenings were all signs of an overall plan for integrating the arts, a pursuit of the ideal synthesis of art and society. A local response to the student protest movement of 1968 — the occupation of Montréal's École des Beaux-Arts — permanently altered that institution's administrative apparatus and reaffirmed the social role of the artist. The insistence on the social function of art is somewhat reminiscent, as was pointed out by Marcel Saint-Pierre, of "the subversive intentions of Automatism,"[3] and proposes a global "aesthetic-political experience."[4] While telescoped, this overview of all these meaningful events nevertheless clearly sets the background of an age ablaze with change.

In considering the art field during this turbulent period, we should not vainly seek a visual equivalent of the contextual exuberance just discussed. On the contrary, the rigour and relevance of artists' investigations may be said to be an

intrinsic part of essential changes. As François-Marc Gagnon declared, "What should be clearly grasped here is that it is as a proposed imaginary space that painting has a structural function in developing a culture."[5]

"Québec art became the milieu for a vast number of experiments oscillating between the two fundamental poles: the lyrical and gestural expression of Surrealist Automatism and the structural expressionism of Espace dynamique."[6] This comment by Fernande Saint-Martin provides a good definition of the complexity of the formal concerns that prevailed in the early sixties. It refers first to the preeminence of Borduas and his automatist disciples in developing non-figurative art in Québec, and then to the crucial role played after them by the plasticians, who stripped their works of any notion of accident and relied on plastic treatment alone.

The Musée has presented examinations of these two major trends in the Québec aesthetic tradition on several occasions. The historical exhibitions *Borduas et les Automatistes Montréal 1942-1955*, in 1971, and *Jauran et les premiers Plasticiens*, in 1977, gave exemplary evidence of the expressive force of these two visions. Other exhibitions, organized specifically from the permanent collection, deepened our knowledge of these two movements and paved the way for a consideration of the foundations of Québec art. They include *De la figuration à la non-figuration dans l'art québécois*, presented from 1976 to 1979, *Automatisme et surréalisme en gravure québécoise*, 1976-1979, *La révolution automatiste*, 1979-1981, *Dessin et surréalisme au Québec*, 1979-1981, and *Dix ans de propositions géométriques: le Québec 1955-1965*, from 1979 to 1981. With the passing of time, and in the light of present-day concerns, it is certainly an appropriate time to study and exhibit the particular dynamics of a selected portion of the pictorial production of the 1960s which is not so much an extension as on the fringe of the plasticians' burst of energy.

Paterson Ewen, Charles Gagnon, Yves Gaucher, Jacques Hurtubise and Jean Mc Ewen are among those who were then exploring plural paths of pictorial expression. Far from suggesting their belonging to a common movement or ideology, the grouping together of these five Montréal[7] painters in the exhibition *À propos d'une peinture des années soixante* instead sheds light on the individuality of their plastic approaches. All of them, besides, have had artistic careers that go well beyond the boundaries of the decade in question and have been the subjects of major retrospective exhibitions. Of course, they were well ahead of the desire and need for an opening up to the world that were characteristic of the time, and were involved in national and international exhibitions here and abroad attesting to the vitality of what was referred to as the Montréal School. From 1955 on, Paterson Ewen made frequent trips to New York and showed his work at the Parma Gallery in 1956 and 1958, in solo and group exhibitions. Charles Gagnon studied in New York from 1955 to 1960 and took part in the *ART USA'58* exhibition. In 1962, Yves Gaucher spent time in Paris, where he heard a Webern concert that would play a decisive role in his development. Jean Mc Ewen, for his part, lived there 10 years earlier, and Jacques Hurtubise was in New York in 1960-1961. While clearly dependent on the experience of their predecessors, these five artists also call for an appreciation of abstract American painting as well as other kinds of affiliations: musical, philosophical and even poetic.

In many respects, the hybridity of form, a certain lyricism and the control and limited use of the gesture evident in their work separate them from a pure subjectivity of random acts and from a rigorous geometric abstraction. It is precisely these subtle affinities and dissidences that led to the selection of some 40 works from the Musée's collection. The fact that an equal, deliberate choice was made of works on paper, prints, drawings and even a configuration of neon lights, to define the diversity and complexity of pictorial concerns, is nevertheless symptomatic of a relative explosion in practices; it helps identify the parameters governing them, while necessarily reflecting, just beneath the surface, certain highlights and silences in the collection.

From the early sixties, the printed work of Yves Gaucher compelled recognition as one of the most original and forceful making use of this medium, and constituted the stamp of a formal language whose very richness was its extreme reduction. The invention and accumulation of varied technical processes were applied with virtuosity in compositions arising out of specific sources of inspiration. Whether these be Eastern philosophies, or Indian or even dodecaphonic music, what should be retained is the serial rhythm that enlivens the monochromatic energy fields, the implacable dynamic logic of the contradictory proposition and the shift from symmetry to asymmetry. The masterly ascetism of Gaucher's paintings thus becomes a favoured place for resolving antagonistic principles.

Whether expressed in painting, photography or film, the aesthetic quest of Charles Gagnon is based above all on reality. Dwelling, by turns, on the notions of landscape, display case, framing, window and screen, the work carves out an expanded, generous vision of the apprehension of space. The modulated, textured planes, open or closed, emerge from the structure of the square, a reminder of the framework of the canvas. "My paintings have a great similarity to movie screens — the shape and surrounding black bands. It also became obvious to me that what was happening outside of the screen was in a way as important as what was happening in the screen."[8]

Jean Mc Ewen's large, coloured fields are subtly governed by the orthogonal system that underlies them. Essentially the material for an exploration of colour, his painting first commands attention through the special richness of the chromatic relationships and their muted, joyful and majestic resonances within the pictorial plane. His work proceeds in series with descriptive, allusive or evocative titles that refer to the painter's own poetic world.

Running all through the work of Paterson Ewen is a deep attachment to the material, to the raw, organic nature that defines it, to the natural phenomena that transform it. The distinctive character of the structural space rests above all on the persistence of a reductive organizational outline channelling the expressive potentialities of highly textured surfaces. This fundamental and paradoxical confrontation of impulse and order also characterizes the approach of Jacques Hurtubise who, in the words of Bernard Teyssèdre, aims at "a synthesis of spontaneity and structure."[9] Initially tackling painting with a gestural passion very close to abstract expressionism, Hurtubise nonetheless managed early on to develop his own pictorial language based on ways of integrating the splash of colour and the motif within an artful grid and format system culminating in the gradual elimination of the image/

background dichotomy.

The aesthetic concerns of the five artists featured in this exhibition are only briefly outlined here. They will be discussed at length in the enlightening text by Pierre Landry which follows. There emerge from this body of works an exemplary rigour and an initial, consciously provisional cohesiveness. Beyond the outward similarities of intentions, however, what remains with the viewer is the density, relevance, even daring of each of these works.

For some people, each of these artists will inevitably seem only partially represented within the collection, in relation to the period selected. This comparative shortcoming of the exhibition actually constitutes one of its main qualities. While it is absolutely necessary to highlight the strengths of a museum collection, as do the works in this exhibition, its wants must also be acknowledged and, eventually, filled. Of the nearly 40 works in the exhibition, half were acquired in the sixties, in the early years of the Musée's existence, and during the exact period in which they were created; a quarter of the works were acquired during the seventies, and 12 were generously presented as gifts to the museum.

These statistics quite accurately depict how the collection has been developed and seem to suggest, beyond the choices, decisions and hopes, the way to growth and maturity for the collection of the Musée d'art contemporain de Montréal.

Josée Bélisle

Notes

1. Fernand Dumont, "Ce qui a fait défaut et manque encore au Québec: Un modèle de développement qui lui appartienne en propre," in *Le Québec qui se fait*, a collective work edited by Claude Ryan, Éditions Hurtubise HMH, Montréal, 1971, p. 170.
2. Marcel Fournier, *Les générations d'artistes*, I.Q.R.C., Montréal, 1986, p. 81-82.
3. Marcel Saint-Pierre, "A Québec Art Scenic Tour," in *Québec Underground 1962-1972*, Éditions Médiart, Montréal, 1973, Vol. 2, p. 456.
4. *Ibid.*, p. 460.
5. François-Marc Gagnon, "Mimétisme en peinture contemporaine au Québec," in *Peinture canadienne-française (débats)*, J.A. de Sève lectures, No. 11-12, Les Presses de l'Université de Montréal, Montréal, 1971, p. 46.
6. Fernande Saint-Martin, *Trois générations d'art québécois 1940-1950-1960*, Musée d'art contemporain, Montréal 1976, p. 21.
7. Paterson Ewen left Montréal for good in 1968 and moved to London, Ontario.
8. Comments by the artist reported in *Charles Gagnon*, The Montreal Museum of Fine Arts, 1978. Introduction by Normand Thériault and text by Philip Fry, p. 93.
9. Bernard Teyssèdre, in *Jacques Hurtubise*, Collection Panorama, Lidec Inc., Montréal 1970, p. 1.

Between Code and Chaos

"Finding a path between code and chaos... Does that mean we have to speak of wisdom or classicism? It is hard to believe, though, that Cézanne followed a middle course. Rather, he invented a specific course, distinct from the other two. Few painters have gone through the experience of chaos and catastrophe so intensely, but while struggling to limit it, to control it at all costs."

Gilles Deleuze, *Francis Bacon — Logique de la sensation*

LET US START by considering *Nathalie* (1965), an acrylic on canvas by Jacques Hurtubise (cat. 29). In it, a fair-sized blue shape, with an irregular outline, occupies most of a monochrome, square plane. At first glance, this form seems not to fulfil any specific organizing principle. A certain amount of paint was apparently thrown, in a rapid gesture, on a canvas that was first covered with yellow acrylic. Very quickly, however, certain clues appear, refuting this initial impression. This blue shape, too readily likened to a splash of colour, actually consists of a thin layer of rigorously uniform paint, with visual qualities that are equal at every point on its surface. Although it seems to result from a free spreading of the material, it was, in fact, only achieved as a result of a calculated application. None of the tactile qualities generally associated with the expressive functions of the spot (drippings, impastos and varied textural effects, creation of shadows by the irregular reflection of light on the paint) interrupts the uniformity of this surface. The flat tint is complete, contradicting the primary attributes of the spot.

The perimeter and its immediate surroundings are organized around a similar contradiction. Although this perimeter is uneven, close observation soon reveals the logic in the distribution of the hollows, angles and (false) sprays of paint strewn around it. This blue "splash," first perceived as totally irregular, is actually divided into four equal parts, laid out symmetrically over the surface by rotating the same module from top to bottom and from right to left. This division of the surface into four equal, inverted modules is also evident in the bottom right of the spot, which seems to have been cut and then shifted towards the centre, creating the illusion that part of the pigment has slid evenly under the rest of the blue plane.

Despite the apparent simplicity of the composition, *Nathalie* raises a variety of questions which, beyond the obvious confrontations being played out between an illusory "gesturality" and the geometry underlying the overall organization, also concern the paradoxical uses that can be made of paint, the raw material of the picture.

Raw material? In a sense, yes, but the question is actually not so simple. One of the dilemmas posed by *Nathalie* (and, in different ways, by a number of works in this exhibition) seems precisely to deal with the ambiguous status of the material within what we could call the "painting system" — a system that also includes line and colour among its other main ingredients. Admittedly, it is rare that any of these terms is present to the exclusion of the other two. Always, when any one of them is utilized, a second immediately emerges, if not the third. But it is also true that from one work to the next, the balance of these terms may vary considerably, and that depending on the work or approach in question, one of them will seem to set the tone, to the detriment of the other two. To say of the pictorial material itself that it is the primary (hence necessarily transformable) substance of the painting therefore implies that we also recognize its vanishing nature. It seems, in fact, that since this material usually acts as a vehicle (sometimes the vehicle of a line or form, but more often of a colour), it is consequently relegated to the background and must take a back seat to the various qualities (of line, colour, etc.) perceived through it.

We know, or at least have known since impressionism, that much of the history of figurative painting may be read as an attempt by the paint itself (that is, the actual material) to elude the figure and escape, at least partly, from the ideology of representation. It seems that the same type of conflict dominates abstract painting (although the issues are different) and has marked its evolution from the

beginning. Geometric abstraction tends to avoid textural effects, the suppression of the strictly physical properties of the paint being seen as necessary for the full, maximum affirmation of pure form and colour. The expressionist type of abstract painting, for its part, certainly gives greater importance to textural effects, but generally does so to see in them the expression of a state of mind or the means of conveying an emotion, for which the canvas is only the receptacle. In either case, the material itself is "exceeded" in favour of values, qualities or sensations that go beyond strictly physical character.

In Québec in the late fifties, the painting scene developed around issues which, in some ways, directly concerned the status of the material. In 1954, the exhibition *La matière chante*, presented on the initiative of Claude Gauvreau (the works were selected by Borduas), represented the last real manifestation of automatism. The event included 24 painters whose works had been chosen on the basis of specific criteria:

> "The purpose of the exhibition is to organize a homogeneous group showing of plastic works with a resolutely COSMIC character.
> What will be recognized as cosmic and eligible are all objects conceived and executed directly and simultaneously under the sign of the ACCIDENT [...]"[1]

The choice of title and the vocabulary used ("cosmic," "accident") immediately place this exhibition on the side of the automatist aesthetic. Here, the free, direct application of the material is still, as in the early days of automatism, the main criterion for evaluating the quality and genuineness of the works presented. However, by the following year, two exhibitions pointed to the emergence of a totally different conception of painting. The exhibition *Espace 55*, organized by Gilles Corbeil[2], and the show of the first "plasticians," held at the same time at L'Échourie, indicated an affirmation of a kind of painting in which geometric form (and with it, the banishing of any referential aspect from painting in favour of an increased awareness of its primary two-dimensionality) replaces the splash of colour and the "cosmic" space. The transition from one sensibility to the other was naturally accompanied by major changes in the treatment of the paint. The glorification of the material, which was strongly emphasized by automatism, insofar as this movement favoured it as a way of expressing an exploration of the unconscious, gradually gave way to a more measured method of application. Although touched on in the *Manifeste des Plasticiens*[3], textures no longer represented, to this latter group, anything more than one of many plastic elements, and the use they made of them was generally limited, as is the case with Belzile, to slight irregularities in the thickness of a paint that is otherwise totally bound by the geometric organization of the surface.

The automatists' experiencing of the material, the subsequent desire to offer an alternative to the way the splash and the accident were used (which had become a "manner"), and finally the radical nature of the change that followed in the treatment of the material form much of the background from which the five painters in this exhibition developed their work during the sixties.

The dilemma which then faced these painters is eloquently expressed in *Nathalie* and *Fanette* (cat. 29 and 30), two works produced in 1965. Hurtubise had previously practised a style of painting greatly inspired by American abstract expressionism. After studying at the École des Beaux-Arts, he left Montréal in the fall of 1960 for an eight-month stint in New York. While this stay was contemporaneous with the emergence of the early pop artists on the New York scene, his attention was caught most of all by the work of Pollock, Kline and de Kooning. Sensitive to the spirit and values of abstract expressionism, Hurtubise developed a painting style, after his return to Montréal and throughout the first half of the sixties, in which material effects (paint layers of varying thickness, affirmation of the gesture, presence of drippings) dominate, but in which the geometric element gradually takes on increased importance. *Peinture n° 41* (1962, cat. 26) along with *La fugitive* and *Gel incendiaire* (both from 1964, cat. 27 and 28) illustrate this progression. The surface of the first work is fragmented by the juxtaposition of numerous brushstrokes, which sometimes suggest the form but never carry it through. The accent is mainly on the rapid, direct execution, with one major difference from automatism, in that the depth of field is considerably reduced here, even denied, by a complex play of overlapping planes and shifts from one part of the work to another. From the favoured position it enjoyed in *Peinture n° 41*, the material is already more controlled in *La fugitive* and *Gel incendiaire*. The broad, irregular brushstrokes, which extend over close to half the surface in some places, are very apparent here. However, beyond the gesture, whose trace nonetheless remains, these wide bands of paint also reveal an undeniable preoccupation with structure.

In 1965, Hurtubise's painting was strongly influenced by the coming together of structural and gestural concerns, as evidenced by his work on the controlled hard-edge splash executed in acrylic. In *Fanette* and *Nathalie*, the paint is no longer simply a vehicle for tactile or visual sensations; it is itself the subject of a commentary on the place and status of the material in a plastician type of approach. These works reveal a tension which they clearly state but only partially resolve. The balance is thus precarious, to be broken very soon (the next year, in fact) by a series of works in which Hurtubise takes up, although in a radically different way, his earlier investigations into the abolition of all referential space. The composition becomes more unified, mainly because of the grid structure which allows Hurtubise to repeat the same motif (one or more forms first cut out of paper then transposed to the canvas) in a checkerboard (*Antigone*, 1966, cat. 33) or diamond configuration (*Eulalie* and *Philomène*, 1966, cat. 31 and 32).

In their use of the material, the works from this period thus seem the opposite of *Peinture n° 41*, in which the paint is applied much more liberally. However, looking more closely (or differently) at a work like *Antigone*, it also seems that the extreme care taken in controlling the material, coupled with the difficulty the viewer could have discovering the regulating plane of the overall composition, shifts one's attention and directs it precisely to this "censorship" of the material — a censorship which *Antigone* then finds itself both practising and denouncing.

The changes gradually made by Hurtubise in the treatment of the material may be seen again, in part, in the approach taken by Paterson Ewen. For Ewen, the mid-sixties also corresponded to a period in which his vocabulary was evolving very clearly towards flat-tint surfaces and hard-edge planes (cf. *Diagrama of the Multiple*

Personality, 1967, cat. 11). This transformation is especially noteworthy since it was preceded, during the early part of the same decade, by a kind of painting dominated by highly textured surfaces.

In the early fifties, Paterson Ewen had assimilated the influence of automatism and American abstract expressionism. He then abandoned traditional subjects (still lifes, landscapes, indoor scenes) and turned towards abstraction. By the early sixties, Ewen therefore had some 10 years of practice behind him, during which time he had been able to make good use of his knowledge of figurative painting (notably in a certain order of composition inherited from landscape painting) as well as what he had learned about the material from the automatists.

Courant de vie (1959, cat. 1) presents a distinctly more ordered surface than the paintings produced under the direct influence of automatism. However, the horizontal format and the overall composition reveal Ewen's interest in landscape painting and, in a more general way, the organic world. This same interest marks the series of small drawings produced between 1962 and 1964 (cat. 2-4, 8 and 10) as well as the highly textured canvases from the same period. Of this latter group, in which the material is of utmost importance, we should take a closer look at the untitled blue monochrome from 1962 (cat. 7) and the untitled work from 1963 (cat. 9). In the former, the surface is entirely covered in a blue colour modulated with touches of various shades. Following Borduas, who produced some highly textured monochrome works around 1958, Ewen here makes use of impastos with seemingly paradoxical purposes, namely both to organize the overall composition (grid structure) and to deny the surface the effect of uniformity that tends to be created by the application of a single colour all over it. A similar tension runs through the 1963 *Untitled*. This time, the surface is divided into two planes of different colours and sizes. Juxtaposed to the vertical, these two planes are framed in a horizontal format which provides an immediate identification of this composition with the representation of some abstract landscape. This parallel is refuted, however, as soon as the eye stops to consider the properties of the material. The textural effects, present over the whole surface, are to be found in greater number and concentration along the dividing line, which may also be read as a horizon line. But this line can only be compared to a horizon to the extent that it allows an escape into the painting, something that is prevented by the impastos and hatching concentrated there, which instead add to the opaqueness of the surface.

The presence of a structure connected to some sort of figurative reality (and the resulting tension) also underlies most of the painted work of Charles Gagnon. First linked to landscape, this structure gradually evolved towards the more complex notion of screen/window.

Coast (1958-1959 cat. 12), which belongs to Gagnon's New York period, attests to the influence of American painting on his early works. This oil on canvas shares with abstract expressionism obvious qualities related to the material (textured surface and method of applying the paint very freely). In some other aspects, however, *Coast* veers away from this movement and ties up with a different kind of sensibility. In the sharp articulation of its planes (three forms are inscribed within a field of brown with a white band/gap running through it) and in its fragment-like character (its off-centre composition gives it the look of a segment, as if the work were a portion removed from a larger whole), this canvas may also be compared to photographs done by Gagnon around the same time. A number of these photographs represent parts of old, decrepit walls in the American metropolis. Taken together, they reveal Gagnon's interest in his surroundings and in the semantic potential of the usually anonymous and ambiguous visual information presented by the city (graffiti, traces left by time and weather, etc.). The nature of the space defined by several of these photos is akin to that of *Coast*. A tension is created, in both types of work, between a certain primary level (that of the solely physical qualities of the work) and that which, beyond this literalness, could be read as a form, value or figurative design taken from reality and bearing multiple meanings. This tension between the surface of the work (characterized principally by the qualities of the material) and the apparent depth of the space defined in it would be present in all of Gagnon's later work.

Field and the small untitled drawing (1961, cat. 14 and 13) both belong to the *Landscape* series produced soon after Gagnon's return to Montréal. While the space in it is more ambiguous than in *Coast*, particularly because of the imprecision of the outlines and the way the material is applied, *Field* clearly brings into play this tension between forms which seem identifiable (here a clump of trees, there a horizon line...), a framework that can be read as a window opening on to a landscape, and the strongly supported presence (drips, visible brushstrokes) of a pictorial material that brings the viewer's look back to the surface of the work. A comparable dynamics characterizes the untitled drawing, this time through the presence of the letter "A" inscribed in red in the top part of the work. The presence of this letter (a necessarily two-dimensional sign), which the viewer discovers right away without being able to attach an exact meaning to it, however, emphasizes the planar character of the work, in addition to increasing the impression one has of a composition that acts somewhat like a portion (as the boxes and collages produced by Gagnon around the same time also do, in an obvious way).

The notion of screen/window, already mentioned in reference to *Field*, was employed by Gagnon in most of his works from the sixties. Through its theoretical value, this notion is probably the one most able to link together the various facets (photos, boxes, paintings, films...) of his work. *Spaceblind — Grey* (1955, cat. 15) presents a particular way of investigating this notion within the field of the painting — sharply divided into two parts with hard-edge contours, this work is made up of a grey plane on the bottom, painted in enamel, and a panel of stainless steel on the top, with about double the area of the lower plane. Playing on this notion of the painted work operating like an open window, *Spaceblind — Grey* uses a balance of the canvas that resembles a landscape structure to contrast two planes of different density and texture, the heavier and more opaque of which (the one made of steel) is paradoxically the more luminous, while the bottom part, whose material belongs in its own right to the discipline of painting, seems to form a screen and prevent any illusion of depth.

The same play on the quality of the textures characterizes *Enquête n° 2* (1968, cat. 17). A monochrome white rectangle, rigorously centred within a larger black rectangle, is first perceived as an opening in the canvas on to a second space. This reading is contradicted, however, by the way in which the paint is applied to

the white rectangle; although essentially monochrome, this rectangle is highly textured and worked in places by pours of paint and brushstrokes that create plays of light and direct attention to the physical properties of the surface. As in *Spaceblind — Grey*, the viewer's eye is caught in a back-and-forth motion creating an alternation between the perception of a certain depth of field and the recognition of the strict two-dimensionality of the support covered with paint.

This desire to affirm the two-dimensionality of the support while giving the material a treatment that exploits its tactile qualities represents one of the main lines of development in Jean McEwen's work. Begun in the early fifties, this work gradually adopted, from 1955 on, the formal characteristics that would mark its originality: division of the canvas according to axes (especially vertical ones) that are sometimes barely suggested; application of the material using visible strokes; importance attached to the notions of surface, format and perimeter; and search for effects of texture and transparency on which, to a great extent, the dynamics of the painting are based.

From *Untitled (Peinture 59)* (1959, cat. 35) to *Nuit à ma jolie* (1967, cat. 38), the works gathered here present a few stages in a journey that develops in series starting from subtle variations on the notions of opaqueness and transparency. In *Untitled (Peinture 59)*, the method of applying the pigment in dabs of varying density is both what ties the different parts of the surface together and what gives each of them an individual identity. To this twofold function of the material, which provides a certain overall unity while opposing uniformity, we must add, as a further differentiating factor, the presence of an axis slightly off-centre to the right. This axis, which is not drawn but rather achieved through transparency effects, also plays a double role. It first introduces a structural element, since the eye is immediately caught by this fissure that divides the pictorial layer into two unequal parts. But its irregularity and, above all, the fact that it is constructed out of the same material which it seems otherwise to want to divide, prevent any unequivocal reading and considerably reduce the possibilities of perceiving any kind of background through it.

Fenêtre dans le rouge and *À mauve ouvert*, from 1962 and 1963 respectively (cat. 36 and 37), also display a certain ambiguity in reading, although on a totally different scale in the former and based on darker tones in the latter. The particular qualities of the border in both these paintings — qualities present as well in *Sans titre (Peinture 59)* — add to this complexity of reading. These borders are treated so as to keep "margins" using which most of the surface may be read as standing out against a background. Here again, however, the richness of the material effects and the fact that in some places in *À mauve ouvert* the canvas itself seems visible contradict this initial dichotomy by directing attention to the various thicknesses of pigment, and hence to the work of covering produced by this pigment.

The image of a window, already made clear in 1962 in the title of a series, also plays an important part in *Nuit à ma jolie*. Originally drawn from the world of representation, it acts here (rather like in Gagnon's work) to assert the inherent flatness of the support in a tone of contradiction. Produced in 1967, this canvas comes in the middle of a period (1965-1969) in Mc Ewen's work marked by a constant use of acrylic. The textural effects are therefore less emphasized in it, although they are still present in the form of barely visible spots in the vertical windows occupying both parts of the work. This presence, because it is controlled, gives us a glimpse of a particular form of affirmation of the material — a form which, paradoxically, seems to undergo a partial negation of its tactile values.

The early years of Gaucher's career mainly featured printmaking. His relief prints from the first half of the sixties, such as *Houda* (1963, cat. 21), are distinguished by their technique and by the novelty of the surfaces and textures presented. These surfaces, on which forms that may be compared to some kind of figurative element stand out, by means of relief impression, against a background made up of thin layers of laminated paper, are constructed around a dual tension. The first contrasts the regularity of planes that have hard, rectilinear edges with the irregular forms that seem to run through them. However, the strength of these works lies in the highly exceptional use assigned to the material. The relief impression, which at first glance makes the image stand out against a background, is also what inextricably links these two terms, the paper on which the whole work is based (and from which the forms are derived) being simultaneously support and medium, image and background. Seen from a certain distance, these works create the impression that their various components are floating and sliding on top of one another. From closer up, this impression becomes more complex with the taking into consideration of the support/material and the ambiguity of function related to it.

This direction followed by Gaucher's work, in which a particular sense of the material in its relation to space is already asserted, continues in a new form in the series *En hommage à Webern*, produced in 1963. This series of three relief prints on laminated paper represents a decisive moment in the artist's career. Although Gaucher returns in it to a technique he had already tried, the resulting composition is radically new. Each part of the series presents a subtle connecting of rectilinear shapes and lines arranged rigorously on a monochrome background to create, with a remarkable economy of means, a visual dynamics that is both tenuous and insistent. With this suite of three works, Gaucher established the main parameters within which his pictorial work evolved from 1964 on.

In the second half of the sixties, this painted work developed in series whose names sometimes reveal certain sources of inspiration (such as the Indian sensibility, with the *Raga* series produced in 1967) or more simply the principal formal features present in them (the *Signals* series, from 1966). It is generally characterized by a clear desire to make colour paramount in defining the space. Spread evenly over the entire surface of the work, this colour presents itself as a monochrome background punctuated with strictly delimited rectilinear "signals." The organization of the canvas is perfectly controlled, revealing both the overall balance (calculated distribution of signals) and the meticulous application of paint.

And yet, despite their great rigour, these works lead the viewer's gaze off into the colour/material more than strictly relating/showing a connection between the colours present. A work like *Blue Raga* (1967, cat. 25) testifies to a use of the pictorial material which, while rejecting textural effects, nonetheless attaches a certain presence to this material. This presence is not direct, in the sense

that it is not the product of a bringing out of the tactile qualities of the material. Rather, it results from the plural reading proposed, in different ways, by each of Gaucher's paintings. The viewer is first invited to look over the entire extent of the canvas "in depth," an invitation based mainly on the captivating power of the monochrome background and the signals punctuating it. But this power is, in a way, threatened by the absence of frame characteristic of all of Gaucher's painted work. In freeing the sides, the disappearance of the frame reveals the thickness of the stretcher and leads the viewer to recall this characteristic of painted object (a canvas physically covered with paint...) which actually marks the first state of any work. Gaucher's work only approaches this state in order to better stand apart from it, the minimal nature of his work and its extreme closeness to the essential elements of painted work being accompanied, paradoxically, by the creation of sensations of surprising complexity.

Fundamentally equivocal, the works in this exhibition thus propose a field of abstract painting which cannot resign itself to exploring just one direction. To describe the many different facets of this aesthetic, we would have to call upon a logic that takes into account the theoretical foundations that marked modern painting (whether the search for flatness or the value attached to the unconscious), while coming to terms with the contradictions which these two approaches gave rise to. For, between code and chaos, there lies a third way, one that summons up both order and disorder, surface and depth, substance and illusion, without any of these terms ever being able, alone, to sum up the experience presented.

Pierre Landry

Notes

1. "La matière chante. Invitation to artists for a group exhibition." *L'Autorité du peuple*, April 10, 1954, p. 7. Quoted by François-Marc Gagnon in *Paul-Émile Borduas — Biographie critique et analyse de l'œuvre*, Fides, Montréal, 1978, p. 349.
2. Eleven painters were represented, including Paterson Ewen and Jean Mc Ewen.
3. "As the name chosen for their group indicates, the Plasticians are principally interested in plastic elements in their work: shade, texture, forms, lines, overall unit represented by the painting, and the relations between them. Elements assumed as ends in themselves." *Manifeste des Plasticiens*, February 10, 1955 (unofficial translation).

Catalogue

Paterson Ewen

1. ***Courant de vie***, 1959
oil on canvas
126.8 x 152.5 cm

2. ***Untitled No. 35***, 1962
oil pastel on paper
60.8 x 46.7 cm

3. ***Untitled***, 1962
oil pastel on paper
66.2 x 47.7 cm

4. ***Untitled***, 1962
oil pastel on paper
63 x 48 cm

5. ***Untitled***, 1962
oil on canvas
56 x 69.5 cm

6. ***The Star***, c. 1962
oil on canvas
25.5 x 35.8 cm

7. ***Untitled***, 1962
oil on canvas
101.5 x 121.6 cm

8. ***Untitled No. 17***, 1963
oil pastel on paper
74.7 x 60.8 cm

9. ***Untitled***, 1963
oil on canvas
126 x 140.8 cm
gift of Marcelle and Gérard Beaulieu

10. ***Yellow, Brown and Green***, 1964
oil pastel on paper
62.8 x 46.7 cm

11. ***Diagrama of the Multiple Personality No. 1***, 1966
acrylic on canvas
229.2 x 170.4 cm

Charles Gagnon

12. ***Coast***, 1958-1959
oil on canvas
153 x 106.5 cm
anonymous gift

13. ***Untitled***, 1961
pencil on paper
33 x 42 cm

14. ***Field***, 1961
oil on canvas
96.6 x 121 cm

15. ***Spaceblind — Grey***, 1966
stainless steel and oil enamel on laminated wood
132 x 101.5 cm
gift of Jean-Paul Tessier

16. ***The Colour of Time — The Sound of Space***, 1967-1968
8 serigraphs
48 x 37.9 cm (each)
gift of K.G. Marshall

17. ***Enquête n° 2***, 1968
oil on canvas
168 x 228.8 cm

Yves Gaucher

18. ***Nocturne***, 1960
etching, 14/15
35.3 x 27.6 cm

19. ***Lux***, 1961
etching, aquatint and mezzotint, 5/20
66 x 50 cm
gift of Georges Delrue

20. ***A-ni-ji-ba***, 1961
relief print on laminated paper, 12/60
57 x 39 cm

21. ***Houda***, 1963
relief print on laminated paper, 6/20
61.5 x 97.5 cm

22. ***Fish Eyes et Danse carrée***, 1965
oil on canvas (2 parts)
108.3 x 107 cm
107.5 x 108 cm
anonymous gift

23. ***21-IX-66***, 1966
serigraph, 20/100
50.8 x 65.2 cm
gift of the Guilde graphique

24. ***Signals Red Heat (été 66)***, 1966
acrylic on canvas
183 x 183 cm
anonymous gift

25. ***Blue Rage***, 1967
acrylic on canvas
122 x 122 cm

Jacques Hurtubise

26. ***Peinture n° 41***, 1962
oil on canvas
177.8 x 127 cm

27. ***La fugitive***, 1964
oil on canvas
177.8 x 127 cm

28. ***Gel incendiaire***, 1964
oil on canvas
103.5 x 85 cm

29. ***Nathalie***, 1965
acrylic on canvas
113.5 x 113.5 cm

30. ***Fanette***, 1965
acrylic on canvas
153.3 x 173.6 cm

31. ***Eulalie***, 1966
serigraph h.c.I
65.2 x 50.7 cm
gift of the Guilde graphique

32. ***Philomène***, 1966
serigraph h.c.I
61 x 51 cm
gift of the Guilde graphique

33. ***Antigone***, 1966
acrylic on canvas
116.5 x 152.5 cm

34. ***Ciboulette***, 1968
light panel (green neon)
203 x 204 x 45.8 cm
gift of the artist

Jean Mc Ewen

35. ***Untitled (Peinture 59)***, 1959
oil on canvas
99 x 99 cm
gift of Ruby and Bruno Cormier

36. ***Fenêtre dans le rouge***, 1962
oil on canvas
190 x 292 cm

37. ***À mauve ouvert***, 1963
oil on canvas
127 x 127 cm

38. ***Nuit à ma jolie***, 1967
polymer emulsion on canvas
116.6 x 132 cm

All of the works exhibited come from the collection of the Musée d'art contemporain de Montréal.