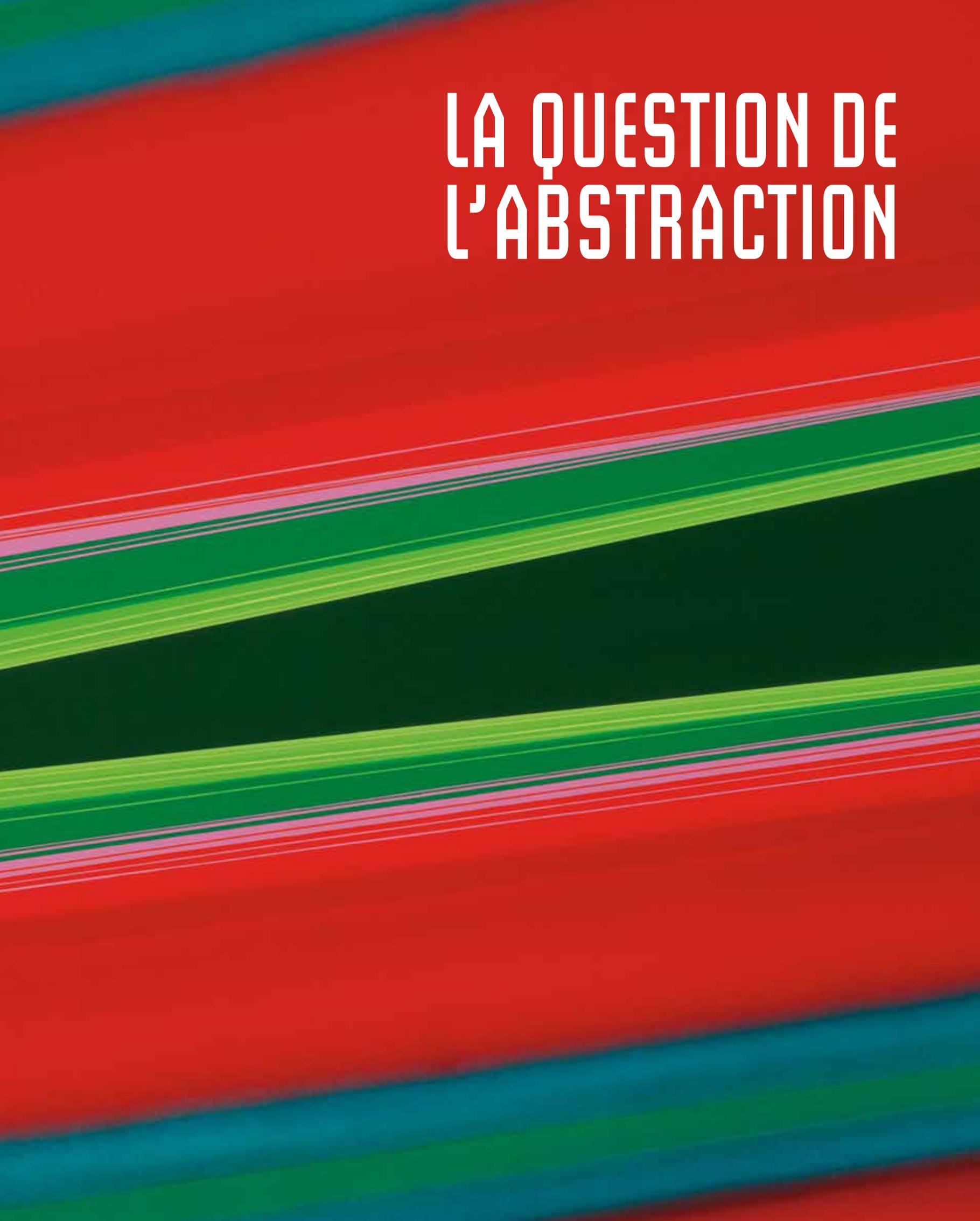


# LA QUESTION DE L'ABSTRACTION

The background of the page is a vibrant, abstract composition of diagonal stripes. The stripes are primarily in shades of red, green, and blue, with some lighter, almost white, lines interspersed. The stripes are oriented diagonally from the top-left to the bottom-right, creating a sense of movement and depth. The colors are saturated and the overall effect is dynamic and modern.







# LA QUESTION DE L'ABSTRACTION

**Josée Bélisle**

Conservatrice de la Collection

avec la collaboration de

Mark A. Cheetham

Musée d'art contemporain de Montréal

Du 12 avril 2012 au 4 janvier 2016

Cette publication accompagne l'exposition *La Question de l'abstraction* présentée au Musée d'art contemporain de Montréal du 12 avril 2012 au 4 janvier 2016.

Le Musée d'art contemporain de Montréal a obtenu une importante subvention du ministère de la Culture et des Communications, dans le cadre du Programme de soutien aux expositions permanentes, pour achever la mise en valeur de l'un des volets les plus importants de sa Collection.

Commissaire:  
**Josée Bélisle, conservatrice de la Collection**

Éditrice déléguée:  
**Chantal Charbonneau**

Assistante à la recherche:  
**Nathalie Fortin**

Révision et lecture d'épreuves en français:  
**Olivier Reguin**

Révision et lecture d'épreuves en anglais:  
**Susan Le Pan**

Révision des textes numérisés par lecture optique:  
**Monique Rivard**

Traduction:  
**Donald Pistoletti, Paul Paiement, Judith Terry**

Conception graphique:  
**Fleury / Savard, design graphique**

Impression:  
**Transcontinental Acme Direct**

Photographie:  
Pages 7–229: Richard-Max Tremblay: 1, 2, 4–24, 26–30, 33–35, 38–51, 53–67, 69–94, 97–103 et toutes les vues de salles; MACM: 3, 32, 36, 37, 68; Denis Farley: 25, 31; Louis Lussier: 52; François LeClair: 95; Guy L'Heureux: 96, 104  
Pages 286–292: Richard-Max Tremblay: 1–11; Denis Farley: 12; Centre de documentation Yvan Boulerice: 13; François Desaulniers: 14

Droits de reproduction:  
Succession de l'artiste: 5, 6, 10, 11, 44–48, 52, 57, 67–70, 89

L'artiste: 12, 27–30, 49, 50, 53, 62, 63, 66, 71, 74, 78, 80, 82–85, 87, 91–100, 104  
SODRAC: 1, 2, 7–9, 22–26, 31–39, 51, 54–56, 58–61, 64, 65, 72, 73, 75–77, 81, 86, 88, 90, 101–103

Distribution:  
ABC Livres d'art Canada / Art Books Canada  
[www.abcartbookscanada.com](http://www.abcartbookscanada.com)  
[info@abcartbookscanada.com](mailto:info@abcartbookscanada.com)

Couverture:  
Rita Letendre, *Malapeque II* (détail), 1973

Le Musée d'art contemporain de Montréal est une société d'État subventionnée par le ministère de la Culture et des Communications du Québec, et il bénéficie de la participation financière du ministère du Patrimoine canadien et du Conseil des Arts du Canada.

© Musée d'art contemporain de Montréal, 2013

Dépôt légal:  
Bibliothèque nationale du Québec, 2013  
Bibliothèque nationale du Canada, 2013

Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives nationales du Québec et Bibliothèque et Archives Canada

Musée d'art contemporain de Montréal

La question de l'abstraction

Catalogue d'une exposition tenue au Musée d'art contemporain de Montréal du 12 avril 2012 au 4 avril 2016.

Comprend des références bibliographiques.  
Texte en français et en anglais.

ISBN 978-2-551-25370-8

1. Musée d'art contemporain de Montréal – Expositions. 2. Art abstrait – Québec (Province) – Expositions. 3. Art québécois – 20<sup>e</sup> siècle – Expositions. I. Bélisle, Josée. II. Cheetham, Mark A. (Mark Arthur), 1954–. III. Titre.

N6545.5.A28M87 2013  
709.04'05207471428  
C2013-941559-9F

Tous droits de reproduction, d'édition, de traduction, d'adaptation, de représentation, en totalité ou en partie, réservés en exclusivité pour tous les pays. La reproduction d'un extrait quelconque de cet ouvrage, par quelque procédé que ce soit, tant électronique que mécanique, en particulier par photocopie ou par microfilm, est interdite sans l'autorisation écrite du Musée d'art contemporain de Montréal, 185, rue Sainte-Catherine Ouest, Montréal (Québec) Canada H2X 3X5. [www.macm.org](http://www.macm.org)

Collection Loto-Québec, partenaire principal  
du Musée d'art contemporain de Montréal.

Culture  
et Communications  
Québec 

# Présentation

Ce catalogue accompagne l'exposition *La Question de l'abstraction*, un projet d'envergure mené par le Musée grâce au Programme de soutien aux expositions permanentes du ministère de la Culture et des Communications du Québec. L'ouvrage rend compte d'un chapitre important de l'histoire de l'art contemporain au Québec, celui qui a vu naître et formaliser la quête de l'abstraction, telle qu'elle a été entreprise par les artistes de l'école de Montréal dès le début des années 1940. La publication insiste, d'une part, sur l'expérience de l'abstraction à travers le parcours illustré de l'exposition et la mise en valeur de 104 œuvres de la Collection ; elle propose, d'autre part, outre l'essai éclairant et concis du professeur Mark A. Cheetham sur les particularités d'un art procédant d'une tradition « apparemment » nationale tout en se réclamant de l'universalité du langage plastique abstrait, un recueil de 12 textes, riches d'informations et d'enseignements, publiés entre 1941 et 1987.

Cette anthologie condensée réunit le compte rendu de la conférence « Plaidoyer pour l'art original » du père Marie-Alain Couturier en 1941, la « Lettre à Borduas » de Jacques de Tonnancour en 1942, le « Plaidoyer en faveur de l'art abstrait » de François Hertel en 1942, deux articles de François Bourgogne (le pseudonyme de Rodolphe de Repentigny lorsqu'il écrivait dans *L'Autorité*) en 1954, une critique de Rodolphe de Repentigny dans *La Presse* en 1956, la préface « Révélation de l'art abstrait » de Fernande Saint-Martin au catalogue de l'exposition *Art abstrait* en 1959, les « Réflexions sur l'automatisme et le plasticisme » de Guido Molinari en 1961, les considérations de John Lyman sur « Borduas et la Société d'art contemporain » en 1962, la conférence « Origine de l'art abstrait au Québec » prononcée par François-Marc Gagnon au Musée en 1975, et enfin un texte théorique de René Payant, « La résistance du signe », colligé dans l'ouvrage *Vedute* (1987) et publié en version anglaise dans *ArtsCanada* en 1978–1979, sous le titre « The Tenacity of the Sign. Borduas in New York ».

Une liste d'expositions consacrées à l'art abstrait depuis 1942, incluant notamment celles du Musée, ainsi qu'une bibliographie thématique complètent cette publication qui, forte de ces multiples pistes et angles de lecture, souhaite contribuer au réexamen qui a cours présentement, tant sur les fondements de l'abstraction que sur la pertinence renouvelée d'un ensemble exceptionnel de propositions récentes et actuelles.

Josée Bélisle  
Conservatrice de la Collection

## Presentation

This catalogue accompanies *A Matter of Abstraction*, a major exhibition presented by the Musée with financial assistance from Québec's Ministère de la Culture et des Communications under its program of support for permanent exhibitions. The publication covers an important chapter in the history of contemporary art in Québec, a period that witnessed the emergence and formalization of the quest for abstraction as pursued by the artists of the Montréal School from the early 1940s on. The catalogue delves deeply into the experience of abstraction via an illustrated journey through the exhibition and its 104 works from the Musée Collection. It also includes an enlightening essay by Professor Mark A. Cheetham, on the distinctive features of an art stemming from a "seemingly" national tradition while laying claim to a universal, abstract visual language, followed by a compilation of twelve highly informative and instructive pieces published between 1941 and 1987.

This condensed anthology comprises a summary of the 1941 lecture "Plaidoyer pour l'art original" given by Father Marie-Alain Couturier, Jacques de Tonnancour's "Lettre à Borduas" written in 1942, François Hertel's 1942 "Plaidoyer en faveur de l'art abstrait," two 1954 articles by François Bourgogne (the pseudonym used by Rodolphe de Repentigny when writing in *L'Autorité*), a 1956 review by De Repentigny published in *La Presse*, Fernande Saint-Martin's foreword to the catalogue for the 1959 exhibition *Art abstrait*, titled "Révélation de l'art abstrait," Guido Molinari's 1961 "Réflexions sur l'automatisme et le plasticisme," John Lyman's thoughts on "Borduas and the Contemporary Arts Society" published in 1962, the lecture "Origine de l'art abstrait au Québec" given by François-Marc Gagnon at the Musée in 1975 and, lastly, a theoretical discussion by René Payant, "La résistance du signe," which appeared in the compilation *Vedute* in 1987 and was published in English in *ArtsCanada* in 1978–1979, under the title "The Tenacity of the Sign. Borduas in New York."

A list of exhibitions devoted to abstract art since 1942, in particular those at the Musée, and a thematic bibliography round out the publication. Through these many different approaches and angles of interpretation, the catalogue thus aims to make a contribution to today's ongoing re-examination of both the foundations of abstraction and the renewed relevance of a remarkable body of recent and current works.

Josée Bélisle  
Curator of the Collection

la question de l'abstraction



# Table des matières

Avant-propos	13
PAULETTE GAGNON	
Un art qui, dit-on, ne représente rien ou ne ressemble à rien...	17
JOSÉE BÉLISLE	
Les nationalités de l'abstraction : de langage universel à expression localisée	39
MARK A. CHEETHAM	
Foreword	54
PAULETTE GAGNON	
Art That Is Said to Represent Nothing, to Resemble Nothing...	58
JOSÉE BÉLISLE	
The Nationalities of Abstraction: From Universal Language to Placed Expression	80
MARK A. CHEETHAM	
<b>Œuvres de l'exposition</b>	
1 Abstraction : l'abandon de toute intention de représentation	95
2 Paul-Émile Borduas, Jean-Paul Riopelle et Robert Roussil	109
3 Les automatistes (1945–1954)	131
4 Les premiers Plasticiens (1954–1958)	143
5 Seconds Plasticiens et autres voies de l'abstraction (1955–1967)	157
6 Peinture et sculpture : pluralité de l'abstraction (1963–1979)	173
7 « La couleur en mouvement » (1975)	195
8 Réinventer la peinture abstraite? (les années 1980–1990)	199
9 De la sculpture et de la peinture (1981–2011)	209
10 Circularité : des allers-retours	225
Liste des artistes	230
Liste des œuvres exposées	232
Plan des salles de l'exposition	238

<b>Anthologie</b>	<b>241</b>
Plaidoyer pour l'art original [ANONYME], 1941	243
Lettre à Borduas JACQUES DE TONNANCOUR, 1942	245
Plaidoyer en faveur de l'art abstrait FRANÇOIS HERTEL, 1942	248
Exposition Borduas à la Galerie Passedoit FRANÇOIS BOURGOGNE, 1954	253
Après les automatistes et les romantiques du surréalisme : les Plasticiens FRANÇOIS BOURGOGNE, 1954	255
À la galerie L'Actuelle. Les peintures en noir et blanc de Molinari RODOLPHE DE REPENTIGNY, 1956	257
Révélations de l'art abstrait FERNANDE SAINT-MARTIN, 1959	259
Réflexions sur l'automatisme et le plasticisme GUIDO MOLINARI, 1961	261
Borduas and the Contemporary Arts Society JOHN LYMAN, 1962	263
Origine de l'art abstrait au Québec FRANÇOIS-MARC GAGNON, 1975	265
La résistance du signe RENÉ PAYANT, 1978	272
The Tenacity of the Sign. Borduas in New York RENÉ PAYANT, 1978	279
Expositions d'art abstrait depuis 1942	286
Bibliographie	298







# Avant-propos

Paulette Gagnon  
Directrice

L'art ne saurait être compris indépendamment des transformations sociales et culturelles de la société dans laquelle il s'inscrit. L'abstraction, au Québec, a pris son envol au sortir de la Deuxième Guerre mondiale, époque qui correspond à des changements considérables, étroitement liés d'ailleurs à la signature de *Refus global* et à l'essor de l'automatisme québécois. En raison de l'espace singulier que l'art abstrait occupe depuis ce temps dans notre paysage et dans notre quotidien, il nous est apparu essentiel de présenter ces propositions artistiques tirées de la Collection du Musée, afin d'en assurer la pérennité. Publié en relation avec cette exposition intitulée *La Question de l'abstraction*, ce catalogue offre une occasion unique de se familiariser avec différentes pratiques qui tendent à dépasser les limites de l'art, de s'initier aux problématiques inhérentes à l'art abstrait. Consacrée exclusivement à l'analyse de l'abstraction, cette présentation regroupe une centaine d'œuvres s'échelonnant de 1938 à 2011. Certains artistes puisent dans le vocabulaire de l'automatisme, d'autres dans celui du plasticisme, de l'expressionnisme, du minimalisme ou de l'art conceptuel, pour ne nommer que ces tendances-là; toutes les particularités de l'art abstrait y sont réunies pour mieux en retenir les convergences et pour un plaisir visuel indéniable. Les œuvres présentées ont toutes contribué, à leur manière, à cette évolution de l'art abstrait. C'est le peintre Claude Tousignant qui affirmait que l'abstraction n'est pas une entité établie, mais une entité relationnelle et en devenir.

En mettant en scène les mouvements artistiques qui ont défini le développement de l'abstraction, cette exposition sert de canevas pour mieux nous faire comprendre l'histoire de l'abstraction des sept dernières décennies et n'est pas sans nous rappeler toutes les recherches entreprises par nos artistes – tels Paul-Émile Borduas, Jean-Paul Riopelle, Marcelle Ferron, Fernand Leduc, Jean-Paul Mousseau, Pierre Gauvreau, Marcel Barbeau, Paterson Ewen, Yves Gaucher, Guido Molinari, Claude Tousignant, Jacques Hurtubise, Charles



Gagnon, Roland Poulin... Leurs œuvres en disent long sur le potentiel de l'abstraction comme élément de création. Ils furent source d'inspiration pour d'autres générations, celles des Guy Pellerin, François Lacasse, Stéphane La Rue, Francine Savard, Christian Kiopini... Présents dans l'exposition, ces derniers ont un lien avec le travail de leurs prédécesseurs et souscrivent ainsi au dialogue qui se crée entre les œuvres. Tout cela montre que l'abstraction est encore bien vivante et qu'elle s'est caractérisée, au fil des ans, par une variété d'expressions d'une grande vitalité, due à la pratique et aux idées souvent radicales des créateurs. On dira que les croisements et les dialogues de l'art abstrait nourrissent encore aujourd'hui notre imaginaire et exercent une réelle fascination.

Je désire rendre hommage à tous les artistes présents dans cette exposition, eux qui, par leurs démarches au cours du temps, ont repoussé sans relâche les frontières de l'art contemporain et nous permettent de vivre une expérience en lien avec leurs œuvres. Je remercie Josée Bélisle, conservatrice de la Collection permanente et commissaire de l'exposition, qui a réuni ce corpus dans un parcours remarquable axé sur les œuvres-phares québécoises de la Collection du Musée. Ma reconnaissance va également à l'auteur Mark A. Cheetham, pour son essai éclairant au catalogue.

Je voudrais remercier chaleureusement tous ceux qui, au fil des années, ont contribué à l'enrichissement de cette Collection. Ils sont très nombreux et je désire leur exprimer toute ma reconnaissance. Je tiens à souligner l'apport financier du ministère de la Culture et des Communications du Québec, dans le cadre du Programme de soutien aux expositions permanentes, qui a permis la mise en valeur de ce volet important de la Collection. Merci également à notre partenaire principal, Collection Loto-Québec. Cette publication n'est-elle pas une façon stimulante d'approfondir notre connaissance de cet important regroupement d'œuvres tirées de la Collection? C'est une partie de notre patrimoine québécois qui est mise au grand jour avec cette exposition. Et sa beauté réside dans la diversité des œuvres, des médiums, des thèmes et des esthétiques.



# Un art qui, dit-on, ne représente rien ou ne ressemble à rien...

Où dans le peu et la rareté réside pourtant une abondance de sens

Josée Bélisle

Bien que, tout au long du XX<sup>e</sup> siècle, la représentation du corps humain au sein de divers courants – expressionniste, politique, féministe, ... – ainsi que l'attachement au paysage – et aux multiples liens qu'il entretient avec les forces vives de la nature – soient demeurés des préoccupations majeures pour nombre d'artistes, la recherche de l'abstraction s'est imposée comme la voie prépondérante du renouvellement de l'expression artistique.

En 1948 à Montréal, Bruno Cormier, l'un des signataires du manifeste *Refus global*, y affirmait que « l'œuvre picturale est une expérience » :

Si nous révisons le problème de l'évolution picturale par rapport au sujet de l'œuvre, nous voyons que l'œuvre picturale fut avant tout un problème de représentation jusqu'au jour où l'expérience picturale eut épuisé toutes les recherches dans le champ de la représentation. [...] Ce qui est vrai en philosophie et en science, où de nouveaux développements dans la pensée exigent un nouveau vocabulaire, m'apparaît également nécessaire dans l'œuvre picturale. [...] Si nous restons sur le terrain de l'expérience universelle picturale, en négligeant pour un moment le message poétique de l'art vivant, nous constatons que l'œuvre d'art picturale, par sa morphologie, est un acquis expérimental pour l'homme au même titre que l'expérience scientifique. [...] L'art vivant est à ce titre l'expression de notre monde par les artistes, ce monde exprimé par une morphologie contemporaine acquise par l'expérience picturale en marche<sup>1</sup>.

Cormier esquissait alors un programme d'interprétation et de mode d'emploi de l'œuvre d'art. Et, pour le paraphraser librement, son « œuvre picturale » aurait pu aussi être sculpturale, mais définitivement abstraite, et avant tout l'objet d'une expérience. Voilà ce que précisément explore l'exposition *La Question de l'abstraction* : l'expérience de la forme et de la couleur, sans égard au motif ou au souci des apparences, résolument ancrée dans le non-figuratif et



le non-verbal, au sein d'esthétiques principalement picturales et sculpturales, parfois radicalement différentes, sans cesse transformées au fil des ans, et ce, depuis le début des années 1940. Avant tout thématique, elle se déploie au long d'un parcours chronologique et dans une perspective historique. La mise en espace ouverte, fluide, permet en tout temps des points de vue ou des regards sur de grands ensembles d'œuvres ou sur certaines prises isolément, livrant ainsi, de manière immédiate, leur diversité et leur complexité, tout en laissant libre cours au pouvoir expressif manifeste de chacune d'entre elles.

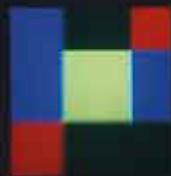
Dans ses « Commentaires sur les mots courants », Paul-Émile Borduas précise ceci :

ABSTRAIT [...] Qui opère sur des qualités pures, et non sur des réalités  
[...] L'ABSTRACTION PLASTIQUE : désigne les objets volontairement  
constructifs dans une forme régularisée<sup>2</sup>.

L'idée d'abstraction serait ainsi opposée à la représentation concrète et à la réalité vécue ; l'abstraction est souvent définie par ce qu'elle n'est pas : absence de figuration, volonté de ne pas se référer au réel, aucun sens précis de lecture, élimination de toute anecdote. Mais au-delà de ce qu'elle nie, l'abstraction revendique un ensemble de systèmes où les notions de réduction, de rejet, voire de destruction, proposent un élargissement des perceptions et donnent lieu à tout un continuum de structures et d'effets fondés sur le gestuel, l'informel, le plasticisme, le géométrique, le monochrome, ... L'œuvre abstraite traite la matière, la ligne, la couleur pour elles-mêmes. L'importance y est accordée au rythme et à l'articulation des formes dans l'espace, à la présence physique et au caractère plan du tableau, à la simplification radicale des volumes sculpturaux.

Dans son cycle de conférences *Pictures of Nothing: Abstract Art since Pollock*, Kirk Varnedoe élabore :

Plus particulièrement au cours des cinquante dernières années, une grande partie de l'art abstrait a démontré que notre intelligence innove non pas en inventant de toutes pièces ou en découvrant de nouvelles choses à propos de la nature, mais plutôt en opérant à partir du répertoire de ce qui existe déjà : en adaptant, recyclant, isolant, recontextualisant, repositionnant et recombinaut des conventions reçues et disponibles, de manière à proposer de nouvelles entités, porteuses d'une pensée nouvelle. [...] Nous devons alors développer notre intelligence des transmetteurs utilisés dans la cognition humaine, en reconnaissant que nous ne sommes pas uniquement programmés pour faire des connexions et repérer des similarités mais plutôt pour projeter des significations et du sens sur l'expérience<sup>3</sup>.



La recherche de l'abstraction a définitivement marqué les développements de l'esthétique contemporaine au Québec et au Canada. Cette exposition propose un réexamen de la quête qu'ont menée, depuis le début des années 1940, de manière profondément originale et en synchronie avec les grands mouvements internationaux, les artistes de l'école de Montréal. En effet, à plusieurs reprises tout au long de son histoire<sup>4</sup>, le Musée s'est penché sur la diversité des trajets individuels de ceux que l'on a appelés les pionniers de l'art abstrait, de ceux qui ont suivi et proposé avec pertinence des voies renouvelées à l'expression de l'abstraction. Mentionnons notamment *Borduas et les automatistes, Montréal 1942–1955* (1971) ; *Jauran et les Premiers Plasticiens* (1977) ; *La Révolution automatiste* (1979–1981) ; *Dix Ans de propositions géométriques : le Québec, 1955–1965* (1979–1981) ; *Ewen, Gagnon, Gaucher, Hurtubise, McEwen. À propos d'une peinture des années soixante* (1988) ; les rétrospectives consacrées à Ulysse Comtois (1983), Henry Saxe (1994), Guido Molinari (1995), Jean-Paul Mousseau (1997), Marcelle Ferron (2000), Charles Gagnon (2001), Yves Gaucher (2004), Claude Tousignant (2009) ; sans compter les expositions reliées à la Collection Borduas, à Jean-Paul Riopelle ; et les expositions monographiques plus récentes présentant les travaux des Christian Kiopini, Louis Comtois, Guy Pellerin, Joseph Branco, Stéphane La Rue, François Lacasse, Francine Savard, ...

Que la présente exposition soit entièrement réalisée à partir de ses collections confirme à l'évidence l'engagement soutenu du Musée à l'égard de cette complexe problématique intrinsèquement liée à l'histoire de l'art contemporain québécois. Englobant sept décennies (1940–2010), l'ample panorama réunit 104 œuvres phares réalisées par 56 artistes comptant parmi les principales figures du renouveau artistique durant ces périodes de mutations. Fernande Saint-Martin en propose cette éclairante synthèse :

Toute l'évolution de la peinture au Québec depuis 1940 peut être conçue comme une réflexion, extrêmement sensible et créatrice, sur les trajets pouvant mener à l'élaboration d'un nouveau concept spatial où seraient redéfinis la figuration, la perspective ou l'espace « naturel » ainsi que les espaces abstraits<sup>5</sup>.

Ancrée à la fois dans l'actualité et l'histoire, l'exposition débute par une œuvre murale monochrome de 1993 de Guy Pellerin, immédiatement confrontée à une mosaïque de 10 tableaux de petit format réalisés entre 1938 et 1973. Ce raccourci dans le dispositif permet de discerner chez différents artistes (Alfred Pellin, Paul-Émile Borduas, Fritz Brandtner, Edmund Alleyne, Jean Dallaire, Jean-Paul Riopelle, Marcelle Ferron, Paterson Ewen, Ulysse Comtois, Claude Tousignant) diverses approches dans l'élaboration progressive de



l'abstraction : présence du motif organique et surréaliste, allusion au flottement cosmique et étalement foisonnant de la matière, persistance de l'horizon, enchevêtrement de motifs linéaires, superposition lumineuse de la tache colorée, occupation gestuelle énergique *all over* de la surface, fragmentation dynamique de l'élan gestuel, attachement profond à la matière et aux caractères bruts qui la définissent, transformation et juxtaposition de la ligne horizontale, schéma géométrique résolument épuré.

Quant au monochrome rouge de Guy Pellerin, il trouve ponctuellement écho dans d'autres œuvres monochromes, également et pourtant différemment rouges, de Jean McEwen, de Louis Comtois et de Françoise Sullivan. Il est fascinant d'observer la singularité de ces propositions (séparées par un écart de 20 ans) au regard du geste ou de son absence, du caractère lisse ou agité de la texture, de l'évidence ou de la sous-jacence de la structure – bien qu'elles opèrent apparemment dans le même registre.

Lorsque, le 9 août 1948, paraît à Montréal le manifeste collectif intitulé *Refus global*, son auteur et principal instigateur, Paul-Émile Borduas, et les 15 autres signataires<sup>6</sup> accomplissent un geste esthétique et politique dont les répercussions idéologiques et plastiques vont perdurer. Abandonnant dès le début des années 1940 les canons des grands genres – la nature morte, le portrait et le paysage –, assimilant les modes de composition typiques de Cézanne et du cubisme et souscrivant à la décharge libératrice de l'élan «surrationalnel», Borduas formalise les fondements de son projet pictural : aucune idée préconçue et liberté du geste à l'écoute des sensations immédiates. Il a transformé et simplifié l'objet pictural en le définissant dans l'ubiquité du geste et de l'accident et dans une dichotomie dynamique de la forme et du fond. L'effervescence énergétique et le bouillonnement de la matière qui caractérisent sa période new-yorkaise de 1953 à 1955 se mueront à Paris, entre 1955 et 1960, en une ascèse chromatique ou monochrome menant aux compositions en noir et blanc d'une exceptionnelle concision et d'une absoluité poignante.

Alors qu'il est professeur à l'École du meuble, Paul-Émile Borduas fait la rencontre, au début des années 1940, de jeunes étudiants et de leurs amis. Avec son intérêt pour la spontanéité authentique qu'il décèle dans les dessins des enfants et son adaptation particulière de l'écriture automatique surréaliste en peinture, Borduas élabore un programme esthétique auquel adhèrent avec enthousiasme les artistes qui le fréquentent. Le groupe se voit attribuer l'appellation d'automatiste en 1947.

«Automatisme surrationalnel : écriture plastique non préconçue.

Une forme en appelle une autre jusqu'au sentiment de l'unité, ou de



l'impossibilité d'aller plus loin sans destruction. En cours d'exécution, aucune attention n'est apportée au contenu. » Paul-Émile Borduas<sup>7</sup>

Jean-Paul Riopelle est élève de Borduas à l'École du meuble en 1943–1944 ; il signe *Refus global* et réalise l'aquarelle de son portefeuille cartonné. Sans contredire l'artiste du groupe des automatistes qui a connu le plus de notoriété internationale, il développe très tôt un langage plastique original caractérisé par la fougue du geste, sa répétition et sa répartition dynamique sur toute la surface picturale. Ayant recours à la giclure et à l'enchevêtrement de traits saccadés puis à l'étalement de la pâte à la spatule, il module des compositions animées d'une couleur multiforme, vibrante et complexe et qui suggèrent de vives affinités avec l'expressionnisme abstrait.

Les principaux autres participants au groupe des automatistes sont Fernand Leduc, Marcel Barbeau, Marcelle Ferron, Jean-Paul Mousseau, Françoise Sullivan (davantage attirée à ce moment par les possibilités de la danse), Pierre Gauvreau et Claude Gauvreau. Ces artistes pousseront à leurs limites l'aléatoire et l'accident, la frénésie et la fluidité du geste, tout en insistant sur la cohérence plastique et l'identité individuelle.

Les propos de Claude Gauvreau dans « L'épopée automatiste vue par un cyclope<sup>8</sup> » traduisent bien leurs intentions :

Je dois insister. Le surréalisme proprement dit repose sur une figuration du monde intérieur. L'automatisme (peut-être improprement dit) repose, dans sa maturité, sur un non-figuratif du monde intérieur ; voilà son originalité incontestable et voilà en quoi il a été prophétique internationalement.

Après 1954, ces artistes poursuivront leurs démarches en empruntant des voies nouvelles, tentant de contrôler et d'organiser cette liberté gestuelle conquise.

Les années qui suivirent l'avènement de la problématique automatiste et son affirmation comme voie principale de l'expression non-figurative à Montréal ont créé un climat favorable à l'élaboration d'un langage plastique abstrait et géométrique dont les fondements ont été exposés dans le *Manifeste des Plasticiens*, rédigé par Rodolphe de Repentigny, signé par les peintres Jauran (pseudonyme du critique Rodolphe de Repentigny), Louis Belzile, Jean-Paul Jérôme et Fernand Toupin, et lancé lors de l'ouverture de l'exposition des Plasticiens à L'Échourie, le 10 février 1955.

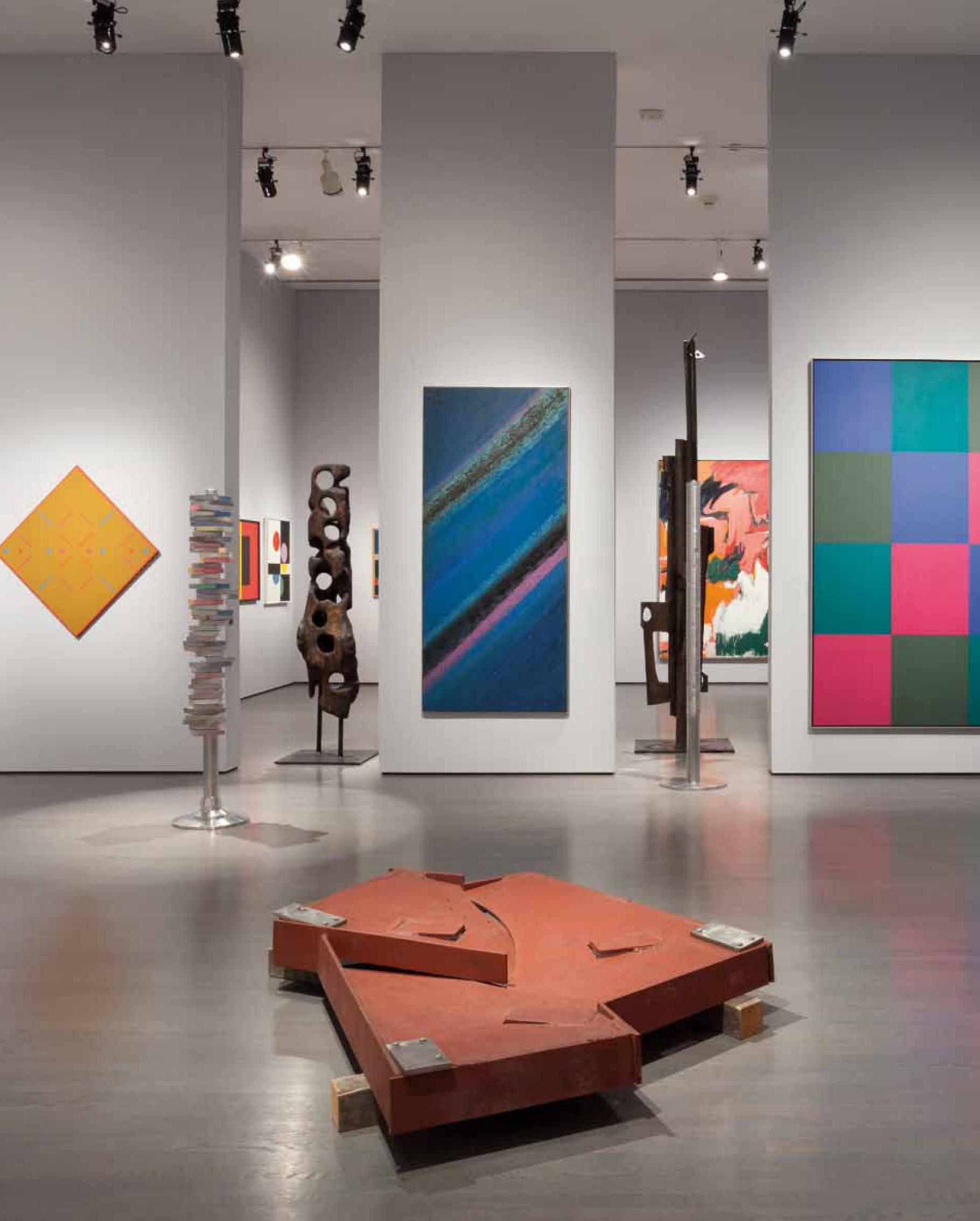
Comme le nom qu'ils ont choisi pour leur groupe l'indique, les Plasticiens s'attachent avant tout, dans leur travail, aux faits plastiques : ton, texture, formes, lignes, unité finale qu'est le tableau, et les rapports entre ces éléments. Éléments assumés comme fins<sup>9</sup>.



Il s'agit donc d'établir un nouvel espace pictural qui, basé sur l'ordre, la rigueur et la concision des composantes, réfute tout contenu référentiel. Jauran et ses pairs ne souscrivent pas à l'emprise de l'accident, se refusent aux débordements de la matière et rejettent l'espace atmosphérique. Dans la foulée du néo-plasticisme, ils endiguent au sein de structures géométriques des formes déductives traitées en aplats. Ils ont d'abord recours à des tonalités s'apparentant à la palette cubiste et ils cherchent à brouiller les mécanismes de hiérarchisation de l'espace perspectiviste. L'autonomie de l'objet pictural est affirmée par la recherche d'un langage abstrait qui élimine la fonction mimétique.

Au Québec, le passage d'une gestuelle informelle à la plastique géométrique s'est accompli en peu de temps. De la fermeté de positions apparemment irréconciliables est né le besoin d'une association pluraliste vouée à la promotion d'un art non-figuratif, toutes tendances confondues. Ainsi, le 17 février 1956, l'Association des artistes non-figuratifs de Montréal (AANFM) est lancée à la galerie L'Actuelle, fondée par Guido Molinari en mai 1955. L'association est d'abord présidée par Fernand Leduc et compte parmi ses membres, entre autres, Jauran, Pierre Gauvreau, Léon Bellefleur et Guido Molinari. La polarisation des positions esthétiques et l'affirmation progressive de l'option plasticienne effriteront cependant la mobilisation des artistes au sein du regroupement qui cessera ses activités en 1961.

Au chapitre des abstractions géométriques, ce qui distingue fondamentalement les propositions des premiers et des seconds plasticiens réside dans la prépondérance accordée soit à de complexes relations de forme et de couleur, soit à l'analyse des possibilités structurales et expressives de la couleur. D'une part, les premiers<sup>10</sup> récuse avec vigueur la notion d'espace mimétique et mettent en évidence la bidimensionnalité de la surface picturale; et d'autre part, et presque en synchronie, les seconds<sup>11</sup> prônent, à travers le traitement *hard edge*, le rejet systématique de la perspective par la dynamisation en tous points de la surface picturale. Pour Molinari, c'est la notion même du plan libéré des contingences volumiques et perspectivistes qui permet l'élaboration d'un « espace dynamique », cette appellation désignant aussi le second groupe des Plasticiens. L'exposition *Art abstrait* présentée à l'École des beaux-arts à Montréal en 1959 et regroupant deux des premiers Plasticiens – Belzile et Toupin – ainsi que Fernand Leduc, Guido Molinari, Claude Tousignant, Jean Goguen et Denis Juneau, propose alors une synthèse des développements de l'art abstrait. Les artistes y reconnaissent l'apport théorique catalyseur des Malevitch, Mondrian et Van Doesburg ainsi que le rôle précurseur des Plasticiens de Montréal en 1955.



Bien que plusieurs démarches semblent alors nettement se cristalliser autour d'une structure de type géométrique privilégiant les aplats colorés, l'attachement pour le geste même de peindre – à travers la trace et le tachisme au sein de zones différemment structurées – perdure, ainsi qu'en témoignent avec force certains tableaux de Jean McEwen, Jean-Paul Mousseau, Jacques Hurtubise et Lise Gervais.

Les années 1960 et 1970 sont animées de la reconnaissance et de la réévaluation de deux pôles fondamentaux : l'expressionnisme gestuel et l'intention structurale plasticienne. Jean-Paul Mousseau dynamise rapidement l'espace pictural par un balayage oblique de faisceaux lumineux agités. Chez Charles Gagnon, les plans modulés et texturés, de formidables champs colorés, s'articulent à même la structure du carré, rappel du cadre de la toile. Paterson Ewen maintient dans ses plans en aplats aux arêtes vives la fluidité d'une ligne assimilée à ce qu'il appelle des « courants de vie ». Yves Gaucher propose des champs énergétiques monochromes animés d'une rythmique sérielle et de la logique de la diagonale. Souscrivant à l'impact de la concision formelle, Claude Tousignant et Guido Molinari utilisent la couleur pure comme élément structurant de leurs saisissantes compositions *hard edge*. Tousignant ancre dans la forme circulaire et ovoïde de vibrants réseaux de bandes colorées, subtilement ou vivement contrastées. Molinari maximise le schéma géométrique du damier, celui de la juxtaposition de bandes verticales, et un système efficace de permutation des couleurs. Les recherches sur la perception, sur l'optique ainsi que sur l'intensité de certaines variations chromatiques complémentaires animent les tableaux de Marcel Barbeau (*Rétine virevoltante*, 1966) et les sculptures colorées de Serge Tousignant (*Gémination*, 1967). Rita Letendre élabore un vocabulaire plastique singulier fondé sur l'élan propulseur de grands vecteurs obliques : pointes, flèches, rayons et diagonales. Serge Lemoyne adopte un moment le schéma épuré du triangle et de la répartition déductive de la couleur, tout en y affirmant subtilement le pouvoir du geste dans l'éclaboussure. Le monochrome rouge de Louis Comtois propose une adéquation sensiblement concise, exemplaire, de la structure et de la couleur.

L'éloignement du souci de la figuration et l'affirmation de l'abstraction des formes en sculpture ont connu des moments marquants au cours des années 1950. L'un des principaux acteurs de ce renouveau, Robert Roussil, exploite de manière originale les qualités expressives du bois et développe un vocabulaire formel où les principes de croissance, d'élan vital et d'attachement au caractère organique de la matière sont prédominants. Caractérisée par le dynamisme du développement vertical, son œuvre fait preuve d'une grande puissance



expressive. Participant énergiquement à ce corps à corps avec l'abstraction, Yves Trudeau installe dans l'espace le volume vertical, évidé, ouvert, animé d'un principe ascensionnel ; Armand Vaillancourt explore de manière parfois explosive de vigoureux rapports à la notion de naturalisme organique.

Les années 1960 ont vu le langage sculptural se transformer de façon radicale. L'intérêt pour les nouveaux matériaux (les plastiques, les résines, l'aluminium, l'acier et l'acier inoxydable, ...), l'utilisation nouvelle de matériaux usuels (le bois coloré, laminé, le métal peint, les assemblages, ...), l'attrait du cinétisme, ainsi que les multiples possibilités qui découlent de ces nouvelles options, ont donné lieu à des propositions aussi dynamiques que singulières. La *Spirale* transparente de Françoise Sullivan incarne la liberté de mouvement, la circularité et l'apparente absence de densité du volume sculptural. Dans ses empilements de formes modulaires en aluminium, identiques et reliées autour d'un axe vertical, Ulysse Comtois fait éclater l'objet sculptural monolithique en lui conférant les effets de la mobilité. Charles Daudelin illustre les principes de dualité et de complémentarité dans *La Colonne* en bronze patiné, une œuvre orthogonale où se joue à la verticale la fusion de surfaces extérieures lisses avec un espace intérieur accidenté. Peter Gnass explore les problématiques inhérentes aux nouvelles matières, à la reformulation de l'espace et à sa perception. Originales, ses structures intègrent la lumière et le positionnement dynamique de différents vecteurs géométriques. Henry Saxe s'attarde, entre autres, aux modes d'articulation de l'œuvre : déployée près du sol, *For Three Blocks* transpose en sculpture la notion d'assemblage et réévalue la question du socle traditionnel, ici suggéré par les blocs de bois mentionnés dans le titre de l'œuvre.

Dès 1976, Michel Goulet définit l'espace de la sculpture en tant que « lieu instable » et « lieu interdit ». Affichant une nette prédilection pour le plan et les axes linéaires, il revendique une apparente précarité de l'équilibre et s'approprie parfois le mur comme l'un des supports de l'œuvre. Dans la sculpture de Roland Poulin, les formes prennent sens dans l'alternance du vide (original, absolu) et du plein (la matière primordiale, ou fabriquée). Au début des années 1980, la densité des plans verticaux – de petits murets en ciment – se dissout dans la patine tout en camaïeu des surfaces. Essentielle, la lumière vient calibrer les volumes et préciser avec acuité « des ombres dans les angles ». Se définissant, quelques années plus tard, comme « un sculpteur qui peint », Jean-Marie Delavalle élabore une pratique abstraite monochrome fondée sur la réduction de la matérialité picturale et sur sa présence dans l'espace.

Sensible aux acquis des décennies antérieures, la peinture abstraite poursuit, au cours des années 1980–1990, ses mutations au sein d'une hybridité



relative, en réévaluant les mérites contrastés de l'expression gestuelle, de la dynamique de la structure et des acquis du modernisme. Joseph Branco examine et reconstruit, en empruntant à la stratégie illusionniste, les composantes du système de la peinture : le motif, la composition, la surface, le support, le cadre (châssis et encadrement). Richard Mill affirme une gestualité exubérante célébrant la couleur à l'intérieur d'une grille géométrique allégée par le caractère irrégulier de ses bordures. Avec *Encadrer un vert*, Michel Daigneault inscrit dans la planéité de la surface le champ coloré comme motif atmosphérique. Dans une œuvre essentiellement monochrome, dont les modulations subtiles affectent les rigoureux paramètres de la trame, Christian Kiopini analyse les schémas de la représentation perspectiviste et les effets débordants d'un illusionnisme latent. Opérant suivant une dynamique d'oppositions combinant l'intuition du geste et le désir de structure, Jocelyn Jean propose des objets composites, synthèse poétique de la matière peinte et construite. La série de tableaux rouges de Françoise Sullivan incarne l'authenticité de l'impulsion, la dimension événementielle et l'ampleur de vision caractéristiques de son œuvre lyrique multidisciplinaire.

Poser maintenant la question de l'abstraction, c'est donc essentiellement et toujours reposer celle de la représentation. Aussi Suzelle Levasseur vient-elle brouiller à dessein les limites entre l'abstraction (champ coloré mouvant) et la figuration (résurgence de formes énigmatiques et forme circulaire connotée). Peintre et vidéaste, Mario Côté porte, quant à lui, un regard attentif sur le réel, celui de tous les jours et, dans le cas présent, celui du film célèbre de Dziga Vertov, *L'Homme à la caméra*. Il en résulte une suite d'images phares, emblématiques, alternant entre la référence nettement reconnaissable et des propositions graphiques et picturales plus abstraites.

Dans la simplification monochromatique et en une prégnante clarté de structure se réaffirment de nouveaux partis pris. Le tableau de Charles Gagnon *La Création de l'univers (version abrégée)* englobe les notions de monochrome et de séquence, la puissance du geste et la présence des codes alphabétique et numérique, l'espace physique intercalaire et celui de la métaphore. La sculpture monochrome et modulaire blanche de Claude Tousignant oscille entre une conception de la peinture autonome ou libérée dans l'espace et celle d'une proposition sculpturale dépouillée et rythmée, investie d'un blanc immatériel. Stéphane La Rue, François Lacasse et Chris Kline exploitent aussi, chacun à sa manière, les potentialités du blanc : les « objets peints » de La Rue revisitent la tradition minimaliste en y invitant toutefois la distorsion, l'irrégularité, le décalage et le bougé ; Lacasse enchâsse l'espace de la peinture dans l'expression



d'une matérialité opulente, liquéfiée; par le caractère diaphane de ses surfaces et l'économie de son vocabulaire formel, Kline dévoile l'essence et la nature (les dessous) de la peinture. Avec la sculpture de bois *Casier pour objet du désir* – une sobre grille tridimensionnelle magnifiée –, Francine Savard réfléchit, entre autres, sur l'espace et le lieu de la pratique artistique. *5 bleus* d'Yves Gaucher propose le déroulement saisissant de simplicité d'un programme pictural tout entier fondé sur l'expérience de la couleur. David K. Ross inscrit dans un champ coloré bleu profond (celui d'une image photographique sur toile, vestige de l'objet muséal par excellence qu'est la caisse) un moment de l'histoire de l'art et de celle du Musée.

Il y a quelques semaines à peine, Pepe Karmel constatait à quel point de nombreux musées de par le monde exprimaient un vif intérêt pour l'art abstrait, plus ou moins cent ans après ses premières manifestations (apparitions) :

Il est en effet tentant d'envisager les années 1912–1925 et 1947–1970 comme étant les deux véritables âges d'or de l'art abstrait; et de considérer le retour actuel de l'abstraction comme un âge d'argent. Mais le présent est toujours trompeur: il n'était pas évident pour leurs contemporains que Malevitch, Mondrian et Pollock incarnaient ces géants que nous avons reconnus en rétrospective. Il demeure qu'un grand nombre de très bonnes propositions d'art abstrait ont cours aujourd'hui, et que les meilleures d'entre elles s'avèrent aussi fortes que le meilleur art abstrait du passé. En fait, l'âge d'or de l'abstraction est justement maintenant<sup>12</sup>.

Ainsi, longuement revisitée, l'abstraction évoquerait dans l'absolu une panoplie de références qui n'appartiennent pas exclusivement à la pratique artistique et qui découlent avant tout de l'expérience de nouveaux schèmes et de l'intelligence des formes.



- 1  
Bruno Cormier, « L'œuvre picturale est une expérience », dans *Refus global*, Montréal, Mithra-Mythe, 1948. Reproduit dans *Borduas et les Automatistes: Montréal 1942-1955*, Montréal, Musée d'art contemporain, 1971, p. 147-150.
- 2  
Paul-Émile Borduas, « Commentaires sur les mots courants », dans *Refus global*, *op. cit.* note préc., p. 108.
- 3  
« Especially in the last fifty years, a lot of abstract art has demonstrated that our intelligence innovates not by making things up out of whole cloth or by discovering new things about nature, but by operating with and upon the repertoire of the already known: by adapting, recycling, isolating, recontextualizing, repositioning and recombining inherited, available conventions in order to propose new entities as the bearers of new thought. [...] So we have to expand our sense of the drives wired into human cognition, recognizing that we are set up not just to make connections and find resemblances, but also to project meanings onto experience. » Kirk Varnedoe, *Pictures of Nothing: Abstract Art since Pollock*, The A. W. Mellon Lectures in Fine Arts, 2003, National Gallery of Art, Washington, D.C., Bollingen Series XXXV: 48, Princeton University Press, Princeton et Oxford, Board of Trustees, National Gallery of Art, Washington, 2006, p. 29-31. [Notre traduction.]
- 4  
Fondé en juin 1964, ouvert au public en mars 1965 dans des locaux temporaires, Place Ville-Marie, et inauguré en juillet de la même année au Château Dufresne, rue Sherbrooke, le Musée d'art contemporain de Montréal est un produit de cette « révolution tranquille » qui a profondément transformé les structures et les valeurs sociales et culturelles du Québec au cours des années 1960. Une liste sélective des expositions consacrées par le Musée aux propositions de l'art abstrait suit, pages 286 à 297.
- 5  
Fernande Saint-Martin, *Structures de l'espace pictural – Essai*, Montréal, Éditions HMH, 1968, collection « Constantes », vol. 17, p. 130.
- 6  
Les 16 signataires du manifeste *Refus global* sont : Paul-Émile Borduas, Madeleine Arbour, Marcel Barbeau, Bruno Cormier, Claude Gauvreau, Pierre Gauvreau, Muriel Guilbeault, Marcelle Ferron, Fernand Leduc, Thérèse Leduc, Jean-Paul Mousseau, Maurice Perron, Louise Renaud, Françoise Riopelle, Jean-Paul Riopelle et Françoise Sullivan. *Refus global*, Montréal, Mithra-Mythe, 1948.
- 7  
Paul-Émile Borduas, « Commentaires sur les mots courants », dans *Refus global*, *op. cit.* note 1, p. 109.
- 8  
Claude Gauvreau, « L'épopée automatiste vue par un cyclope », *La Barre du jour*, janvier-août 1969, p. 71.
- 9  
*Manifeste des Plasticiens*, Montréal, 1955. Reproduit dans *Jauran et les premiers Plasticiens*, Montréal, Musée d'art contemporain, 1977.
- 10  
C'est-à-dire Jauran, Jérôme, Belzile, Toupin, et subséquentement Leduc.
- 11  
Mentionnons Guido Molinari, Claude Tousignant, Jean Goguen et Denis Juneau.
- 12  
« It is tempting to see the years 1912–1925 and 1947–1970 as the two golden ages of abstract art, and to feel that the present revival of abstraction is no more than a silver age. But the present is always deceptive: it was not evident to their contemporaries that Malevich, Mondrian and Pollock were the towering giants they seem to us in retrospect. The fact is, there is a vast amount of good abstract art being made today, and the best of it is every bit as good as the best abstract art of the past. The golden age of abstraction is right now. » Pepe Karmel, « The Golden Age of Abstraction: Right Now », *ARTnews LLC*, <http://www.artnews.com/2013/04/24/contemporary-abstraction/>. [Notre traduction.]



# Les nationalités de l'abstraction : de langage universel à expression localisée

Mark A. Cheetham

On saura pardonner au visiteur de *La Question de l'abstraction* de se sentir dépassé par la remarquable variété et l'impact visuel de la centaine d'œuvres présentées. En effet, l'exposition lui offre de nombreux points d'accès et de grandes possibilités pour explorer, comparer œuvres et artistes individuellement, de même que pour savourer l'expérience muséale. Le dépliant d'accompagnement dirige et informe discrètement le visiteur. Pour ceux qui sont moins familiers avec l'art abstrait, deux questions pourraient néanmoins se poser : « Par où commencer ? » et « Que dois-je savoir pour apprécier et comprendre ce qui, à en juger par son ampleur et son éclat, est de toute évidence une exposition très importante ? » Au risque de paraître condescendant, permettez-moi d'apporter une réponse personnelle à ces questions : je fréquente l'art abstrait et j'écris à son sujet depuis des décennies. J'étais enthousiaste à l'idée de voir cette exposition, d'autant plus que l'abstraction de l'école de Montréal jouit de la plus haute estime des spécialistes du domaine. Ma visite s'est déroulée dans des conditions quasi idéales : j'étais seul, si j'ometts de mentionner la présence inévitable, mais combien énergisante, d'une vingtaine d'écoliers. J'ai ressenti la ferveur des jeunes visiteurs et compris que mon attirance pour cette exposition n'était pas si différente de la leur. Je me sentais à la fois électrisé et quelque peu désorienté par ce que je voyais. Les orientations que je vais suggérer ne sont pas d'ordre pratique, mais résultent d'un point de vue conceptuel. Près de cent ans après son apparition, l'abstraction pose maintenant un problème urgent : comment l'interpréter en tant que phénomène artistique et culturel au sens plus général, non seulement sur le plan historique, mais en relation avec une expérience esthétique immédiate et tout en considérant l'avenir de ce mode d'expression dans la pratique de l'art et dans la société ? *La Question de l'abstraction* offre une occasion extraordinaire de découvrir la complexité de l'art abstrait et d'en éprouver les plaisirs au présent, de réfléchir à l'histoire exposée sur ces murs et d'imaginer ce que l'art en général pourrait signifier et accomplir dans l'avenir.



L'élan vers l'art abstrait (ou « non-figuratif », « non objectif », « concret », les querelles terminologiques étant moins pertinentes aujourd'hui) s'est manifesté au terme d'une longue gestation dans les pratiques de nombreux artistes européens autour de 1910–1911. Des dizaines, voire des centaines d'artistes, certains aussi connus que Kandinsky, Kupka, Picabia – et d'autres, telle la Suédoise Hilma af Klint (parfois appelée la mère de l'art abstrait), dont les innovations commencent seulement à être reconnues –, ont œuvré dans un réseau complexe de personnes et d'idées. La conservatrice Leah Dickerman, qui a produit un diagramme interactif hautement informatif des réseaux sociaux de l'art abstrait<sup>1</sup>, est sans équivoque sur ce point dans son exposition *Inventing Abstraction 1910–1925: How a Radical Idea Changed Modern Art*, présentée au Musée d'art moderne de New York en 2012–2013. Une fois de plus, les querelles visant à identifier le chef de file de ce changement si important pour l'art occidental se sont essouffées. Ce qui importe davantage aujourd'hui, c'est de savoir que ces artistes ont jeté des ponts entre les divers modes d'expression et approches que sont la peinture, la sculpture, la photographie, le film, les textiles, la danse, la musique et, surtout, la science contemporaine<sup>2</sup>. Ils étaient nombreux à se passionner pour les autres cultures, actuelles et anciennes. Certains étaient mystiques, d'autres, explorateurs de l'inconscient. Si leurs peintures, leurs sculptures, leurs textiles et leurs textes étaient matériellement et conceptuellement nouveaux, et souvent extraordinaires sur le plan de la matière, ils ne sauraient nous faire oublier que bon nombre de ces créateurs voulaient également changer leurs sociétés respectives selon les modèles de l'art abstrait.

L'abstraction a été conçue pour communiquer directement avec le spectateur – sur les plans émotionnel et intellectuel – par ses formes et ses couleurs. Sa trajectoire se comprend comme étant celle d'une volonté d'épuration, y compris le détachement ou le dépassement d'éléments spécifiques tels que le lieu d'origine ou la nationalité. Que ce soit sur le plan visuel – par la couleur, la texture et le design –, sur le plan spatial ou encore en se fondant sur le son et le mouvement, les œuvres rassemblées dans l'exposition ont le mérite de s'offrir à notre perception immédiate. Selon ce modèle de compréhension, les œuvres prises une à une peuvent être personnelles, mais nous n'avons pas à connaître les circonstances de leur création. Il existe de nombreux exemples d'œuvres d'art dont les structures internes progressent et se développent sans que nous ayons à ancrer notre interprétation dans une trame narrative. Il n'y a ni personnage ni paysage à identifier. La compréhension formelle, notamment de la couleur, de la texture



et du design, offre, bien sûr, une approche valide, satisfaisante et sans doute nécessaire pour aborder l'abstraction. Mais nous devrions nous méfier de l'idée que ces œuvres parlent un langage vraiment universel, et plutôt remettre en question notre propre attirance vers l'universalité et la « pureté », de même que l'attrait exercé par ces qualités. Le célèbre peintre expressionniste abstrait Philip Guston (1913–1980) – né à Montréal avant que sa famille ne déménage aux États-Unis en 1919 – déclarait en 1960 : « Il y a quelque chose de ridicule et de dérisoire dans le mythe voulant que nous héritions de l'art abstrait. Cette peinture est autonome et pure, et elle existe pour elle-même, ce qui nous amène normalement à analyser ses ingrédients et à définir ses limites. Mais la peinture est “ impure ”. C'est l'ajustement d'“ impuretés ” qui en assure la continuité<sup>3</sup>. »

En 1959, un an avant son décès, dans une lettre qu'il adressait à Claude Gauvreau, un autre peintre du groupe, Paul-Émile Borduas – l'un des artistes les plus admirés dans l'histoire de l'art au Québec et au Canada – résumait ainsi la relation entre le lieu et l'art abstrait dans sa vie : « Je me suis reconnu de mon village d'abord, de ma province ensuite, Canadien français après, plus Canadien que Français à mon premier voyage en Europe, Canadien (tout court, profondément semblable à mes compatriotes) à New York, Nord-Américain depuis peu. De là, j'espère “ posséder ” la Terre entière<sup>4</sup>. » Allant du personnel à l'universel, du local et du national au cosmopolite, la trajectoire individuelle de Borduas récapitule les idéaux de l'art abstrait en tant que forme. Lui-même et bon nombre d'artistes de sa génération ont hérité de la pulsion iconoclaste de l'abstraction européenne pour le changement social et l'ont consciemment embrassée, comme l'a brillamment démontré son si important *Refus global* en 1948. Ce à quoi souscrivaient Borduas et la plupart des artistes internationaux, de même que ceux de l'école de Montréal de cette génération, c'était à l'idéal de l'universalité de l'abstraction. Pourtant, même Piet Mondrian – l'un des pères de l'abstraction, dont les tableaux néo-plasticiens méticuleusement calibrés et les écrits théoriques abondants et bien formulés (tous dédiés précisément et exclusivement aux « hommes de l'avenir » en tant que modèles pour la société) demeurent une source première quant à l'idée que l'abstraction cherche en fin de compte une vérité philosophique universelle et la communicabilité – Piet Mondrian, donc, a cessé de donner des titres neutres à ses œuvres, comme *Composition 2* et *Composition avec rouge, jaune et bleu* en 1922, au profit de noms de lieux précis et significatifs. La séquence d'œuvres comprenant *Place de la Concorde*, 1938–1942, et *Trafalgar Square*, 1939–1943, et se terminant avec *Victory Boogie-Woogie* (1944), retrace la fuite de Mondrian traversant, au milieu des périls de la Seconde Guerre mondiale, des capitales européennes



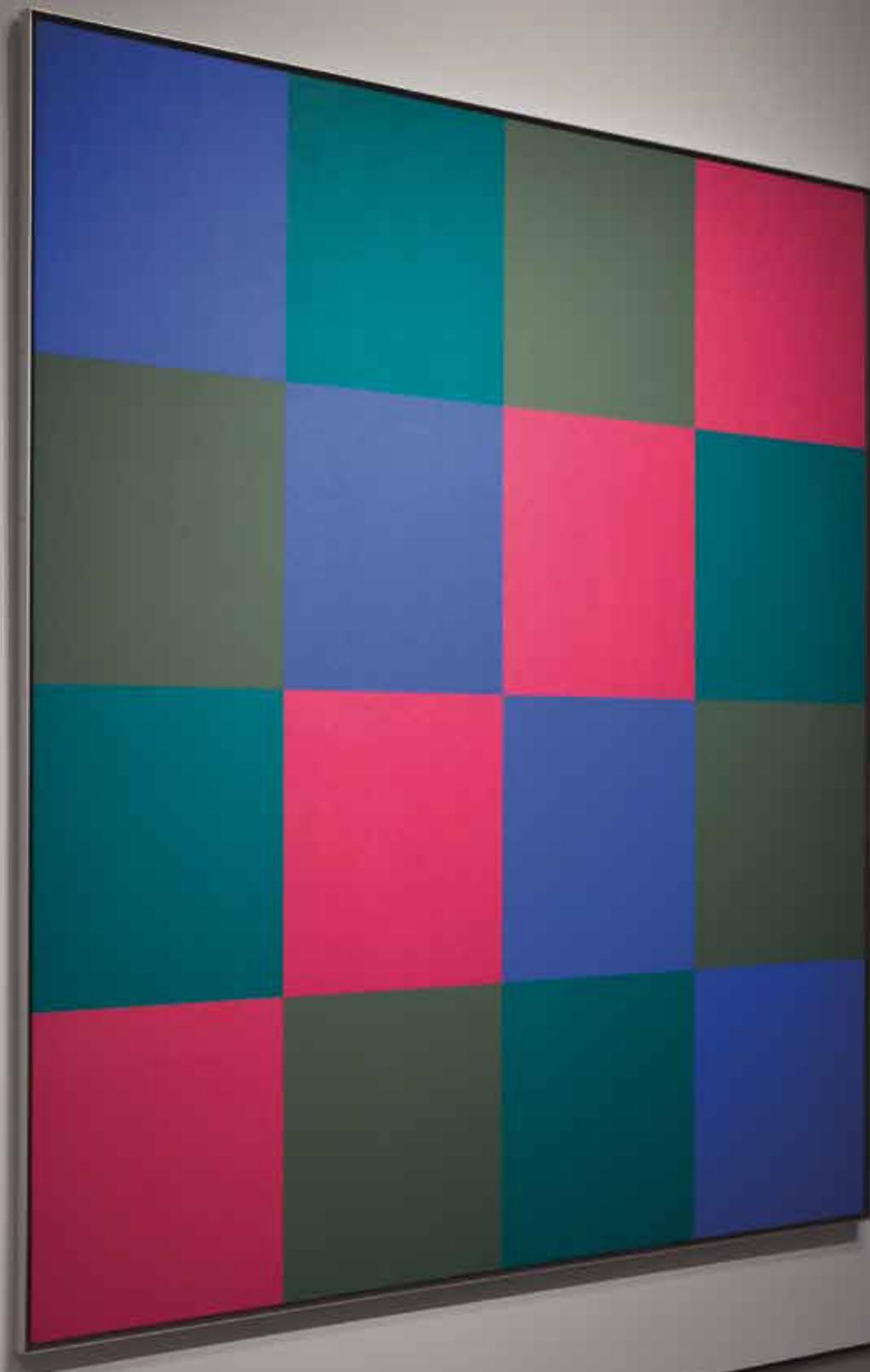
de plus en plus dangereuses, pour atteindre New York et sa sécurité. La période prolongée au cours de laquelle il a travaillé sur les deux premiers de ces tableaux témoigne d'une intrusion de l'histoire – personnelle et mondiale – dans son esthétique. *Devons-nous* disposer de ce type d'information pour comprendre son œuvre? Non. Est-ce que cela élargit et approfondit notre compréhension de ses objectifs et de l'abstraction en tant que genre? Oui, parce que l'abstraction, comme toute autre activité humaine, a toujours une histoire, s'accompagne d'un récit que nous pourrions vouloir oublier ou dépasser – mais qui contribue inévitablement à l'élaboration de l'œuvre en question. Dans *La Question de l'abstraction*, nous sommes les témoins visuels et auditifs de la quête de « pureté » rattachée à l'abstraction depuis sa création au début du XX<sup>e</sup> siècle et jusque dans les années 1970 pour aboutir aux remarquables réalisations de la deuxième génération de Plasticiens, et à l'œuvre de Molinari en particulier. Je poserais toutefois la question suivante : « Est-ce que l'abstraction *atteint* à cette “ pureté ”, cette rigoureuse réduction jusqu'à ses propres fondements, ou est-ce qu'elle ne *désire* pas plutôt parvenir à un tel résultat pour des raisons explicables sur les plans historique, philosophique et sociologique<sup>5</sup>? » À mon avis, cette « pureté » est un fantasme ancré dans l'histoire tout en étant répudié par elle.

Il semblerait que l'abstraction monochrome soit la tendance la plus autoréférentielle et la plus pure du genre. Pourtant, les orientations divergentes, voire contradictoires, qu'on y retrouve sont présentes autant dans ses premières manifestations qu'aujourd'hui. Dans la Russie prérévolutionnaire, Malevitch a déployé son carré noir monochrome comme signe avant-coureur de ce qu'il appelait le Suprématisme, un plan géométrisant de relations sociales au niveau de l'État, traduit en peintures et en expositions. À peine quelques années plus tard, en 1921, Rodtchenko annonçait la fin de la peinture et la naissance d'un Constructivisme à orientation pratique avec ce qu'il croyait être la dernière peinture, un triptyque monochrome intitulé *Couleur rouge pure, Couleur jaune pure, Couleur bleue pure*. Aux États-Unis, en Europe et simultanément à Montréal, le monochrome est réapparu comme un terrain d'expérimentation et d'affirmation au milieu du siècle dernier. Pratiqué avec constance et rigueur par l'école de Montréal, à la fois en deux et en trois dimensions, des années 1950 jusqu'à nos jours, ici comme ailleurs dans le monde, le monochrome est au cœur même de l'abstraction. Par leur variété, les exemples dans cette exposition peuvent nous inciter à penser que ce qui, de prime abord, semble être la plus simple des procédures de l'art abstrait, est en fait une de ses manifestations les plus complexes.



Une des façons de souligner la nécessité de penser à l'histoire de l'abstraction et de ses praticiens pendant que nous regardons les œuvres de cette exposition consiste à retourner aux réseaux de lieux, de personnes et d'idées qui ont permis la création d'œuvres singulières, de même que de groupes et de traditions reconnus dans le domaine, tel que celui de l'abstraction montréalaise du début des années 1940 à aujourd'hui. Bien que nous puissions supposer que toute création implique de tels réseaux, chacun d'eux sera particulier, tout comme nos interprétations de chaque ensemble de connexions. Repensons à la déclaration de Borduas quant à son identité locale, puis nationale (à la fois québécoise et canadienne) et enfin internationale. Le peintre s'opposait au nationalisme, dont il avait découvert les excès dans l'Europe de l'après-guerre, mais il restait « national ». Même si nous reconnaissons dûment qu'il croyait que son évolution s'éloignait de ces particularités locales et nationales ou, à tout le moins, qu'il voulait qu'il en soit ainsi, nous devons tout de même chercher à comprendre les effets progressifs et spécifiques d'une localisation et d'un ancrage historiques sur sa pensée et sa peinture, de même que les effets incendiaires de *Refus global* (il a perdu son poste d'enseignant), par exemple, et le type d'art américain avec lequel il a été en contact à New York, puis à Paris dans les années 1950<sup>6</sup>. Afin de mieux comprendre les changements dans n'importe quel travail d'artistes – qu'il s'agisse de modifications stylistiques plus ou moins significatives de leur trajectoire artistique ou de réorientations plus vastes sur le plan personnel ou philosophique –, nous devons savoir où l'artiste se trouvait à un moment précis, avec qui il pouvait avoir discuté, qui étaient ceux qu'il percevait comme ses concurrents, ce qu'il lisait, etc. Nous pouvons voir apparaître, dans l'art abstrait, de tels réseaux historiques, à la fois histoire de l'art et histoire de l'art à l'œuvre dans la société. Cela n'est pas moins vrai ni moins important pour les artistes qui font de l'abstraction aujourd'hui que pour ceux des générations précédentes.

Nous pouvons également voir l'exposition *La Question de l'abstraction* comme une archive ouverte sur l'une des traditions les plus fortes et les plus acclamées du Québec et du Canada dans les arts visuels. Si le terme « archive » peut, pour certains, connoter un stockage moribond, nous ne devons pas oublier que notre questionnement des œuvres individuelles prend place au présent. Ce que nous voyons, par conséquent, est un compte rendu relationnel, vivant, un fait souligné et amplifié par l'inclusion, à leur tour, d'autres œuvres contemporaines dans cette exposition. Le passé ne peut être réalisé que par des prises de position actuelles. Comme l'évoque le mot « archive », le concept de tradition peut sembler statique, dépassé et non pertinent. Le Modernisme



pictural du XX<sup>e</sup> siècle – dont l'abstraction est sans doute le meilleur exemple – cherchait à oublier le climat étouffant des traditions et des institutions académiques, pour tout recommencer à neuf. Mais il y a une façon plus féconde de réfléchir à la tradition, une façon tout à fait appropriée à cette exposition sur l'abstraction de l'école de Montréal, qui incarne une force depuis le début des années 1940. Mark Phillips a toujours soutenu que « toute tradition durable doit s'inscrire dans le processus d'une réinvention continuelle ». Il développe cette affirmation en disant que « les traditions ne peuvent être constituées ou reconstituées que par des actes de rupture et de renouvellement », un commentaire directement applicable aux nombreuses querelles esthétiques, théoriques et personnelles qui ont établi et défini les groupes concernés par l'abstraction montréalaise, notamment les automatistes et les deux générations de Plasticiens. Enfin, et en relation avec l'ensemble des interrogations développées ici, Phillips interprète la tradition « comme un moyen de poser des questions essentielles quant à nos façons de transmettre la vie des cultures<sup>7</sup> ».

Cette « transmission » est inhérente à la vie des cultures. Tout engagement envers un avenir riche en possibilités multiples, tout prolongement d'une tradition putative nécessitent une interrogation à la fois du présent et du passé. Ce que nous désirons connaître de l'ensemble des groupes, des idées, des artistes et, bien entendu, des œuvres particulières qui composent le réseau complexe et cohérent de l'abstraction de l'école de Montréal, variera selon la personne qui s'interroge ou sur ce qu'elle veut savoir. Nous pourrions, par exemple, être intrigués par l'inflexion relative de l'échelle locale (la ville), nationale et mondiale dans la reconnaissance d'un artiste ou d'un sous-groupe donné. Nous serions tentés de dire que les œuvres rassemblées ici à Montréal le sont grâce à cette ville, même si elles ont été créées – bien davantage que dans la plupart des traditions artistiques canadiennes – par des artistes œuvrant partiellement sur la scène artistique internationale. Le fait de reconnaître des niveaux de spécificité en faisant référence à « l'abstraction de l'école de Montréal » n'est pas synonyme d'esprit de clocher, mais une simple interrogation sur des histoires particulières. Tout art est local avant d'être autre chose.

Mais en sommes-nous bien sûrs ? Nous entendons bien des affirmations au sujet du caractère mondial de l'art contemporain ; voilà certainement pourquoi la plupart des artistes actifs se mettent volontiers sous un éclairage international ou planétaire. La plus grande partie du monde de l'art fonctionne toujours sous le parrainage de nations et de villes, comme en témoigne l'organisation de nombreuses biennales. La prépondérance de l'histoire



de l'art et de la critique d'art est structurée dans une large mesure par des regroupements nationaux, tels que la « peinture abstraite au Canada », pour citer le titre de l'excellent livre de Roald Nasgaard sur le sujet<sup>8</sup>. Nous entendons souvent dire que tel artiste « vit et travaille » dans une ville donnée. Qu'est-ce que les artistes d'aujourd'hui voudraient obtenir de *La Question de l'abstraction*? Ses éléments constitutifs sont-ils de simples ressources pour extraire des idées et des techniques, ou servent-ils de stimulants? Est-ce que l'appartenance à une école ou à une tradition reste une source de fierté, que l'on soit de Montréal, du Québec ou bien de n'importe où ailleurs au Canada et, au quel cas, que signifie ce sentiment pour la production personnelle de l'artiste? En raison de sa tradition, l'art abstrait créé au Québec est-il plus abondant et de meilleure qualité, ou bien sommes-nous en présence d'une plus grande résistance aux paradigmes qu'il a établis grâce à sa force et à sa visibilité? Ces questions et d'autres similaires ne peuvent trouver réponse qu'auprès de ceux qui les posent, mais elles ne relèvent en rien de la simple rhétorique.

La présence de surfaces colorées en aplat, d'œuvres tridimensionnelles et d'œuvres fondées sur le passage du temps, qui, sur certains plans, ne renvoient pas immédiatement au-delà d'elles-mêmes, pose un défi tout particulier dans notre monde saturé d'images, en proie à une grande agitation et à une fragmentation apparente. Nous sommes bombardés par des fragments de littéralité, de figuratif et de narratif, souvent encodés dans une imagerie commerciale trop facile à décrypter. Tout en nous invitant à expérimenter les surfaces différemment, l'abstraction peut nous sensibiliser à de nouvelles perceptions et à d'importantes histoires qui n'apparaissent pas immédiatement. Une telle opacité ou résistance est à la fois normale et susceptible de produire des idées et des émotions. L'abstraction est spécialement – voire suprêmement – résistante à une grande partie de notre vie quotidienne, qui est plus envahissante pour les enfants dont je faisais mention au début de ce texte que pour nous qui avons été témoins du changement sur une plus longue période. L'abstraction se présente sous de nombreuses signatures – ce sont les carrés de Malevitch, les grilles de Mondrian, les bandes chromatiques de Molinari et les cibles de Tousignant – mais elle est plus réticente que jamais à devenir une marque de commerce.

[Traduction de Paul Paiement]



1  
Leah Dickerman, *Inventing Abstraction 1910–1925—How a Radical Idea Changed Modern Art*, The Museum of Modern Art, New York, 2012, 376 p.

2  
Voir Linda D. Henderson, *The Fourth Dimension And Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, édition révisée, Cambridge, Mass., MIT Press, 2013.

3  
Philip Guston, « The Philadelphia Panel », dans *It Is*, n° 5 (printemps 1960), p. 34-38, p. 38.

4  
François-Marc Gagnon, *Paul-Émile Borduas (1905–1960) : biographie critique et analyse de l'œuvre*, Montréal, Fides, 1978, p. 457.

5  
J'ai exploré cette question dans *The Rhetoric of Purity: Essentialist Theory and the Advent of Abstract Painting*, Cambridge, Cambridge University Press, série « Cambridge New Art History and Criticism », sous la direction de Norman Bryson, 1991 ; et dans *Abstract Art Against Autonomy: Infection, Resistance, and Cure since the '60s*, Cambridge, Cambridge UP, 2006.

6  
Voir *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris, and Montreal, 1945–1964*, sous la direction de Serge Guilbault, Cambridge, Mass., MIT Press, 1990.

7  
Mark Salber Phillips, « What Is Tradition When It Is Not Invented? A Historiographical Introduction », dans *Questions of Tradition*, sous la direction de M. Phillips et G. Schochet, Toronto, University of Toronto Press, 2004, p. 3-29, p. 5, 7, 25.

8  
Roald Nasgaard, *Abstract Painting in Canada*, Vancouver, Douglas & MacIntyre, 2007.

**Mark A. Cheetham** est auteur et directeur de publication d'une douzaine d'ouvrages sur la théorie de l'art et sur le thème art et culture visuelle du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours ; il agit également en tant que commissaire. Il a signé deux titres à propos de l'art abstrait : *The Rhetoric of Purity* et *Abstract Art Against Autonomy*. Il est récipiendaire des bourses de la Fondation Guggenheim et du Sterling and Francine Clark Art Institute, de même que d'un prix Northrop Frye pour l'enseignement (Université de Toronto). En 2006, il a été récompensé du Art Journal Award de la College Art Association

américaine. L'exposition *Jack Chambers: The Light from the Darkness/Silver Paintings and Film*, dont il a été co-commissaire, a été distinguée comme Exposition de l'année par l'Association ontarienne des galeries d'art en 2011. Ses ouvrages *Artwriting, Nation, and Cosmopolitanism in Britain: The "Englishness" of English Art Theory*, et une nouvelle édition de *Remembering Postmodernism: Trends in Canadian Art, 1970–1990*, sont parus en 2012. Mark A. Cheetham enseigne l'histoire de l'art à l'Université de Toronto.

# Foreword

Paulette Gagnon

Director

Art cannot be understood independently of the social and cultural transformations that have altered the society to which it belongs. Here in Québec, abstraction took off at the end of the Second World War, a time of upheaval that also parallels the signing of the *Refus global* manifesto and the blossoming of Québec automatism. Given the singular position enjoyed since then by abstract art in our landscape and our day-to-day reality, we thought it essential to showcase these artworks that are part of the Musée Collection in order to ensure their enduring legacy. This catalogue, which is published in connection with the exhibition titled *A Matter of Abstraction*, affords a unique opportunity to become acquainted with various practices that extend beyond the boundaries of art, and learn about the issues inherent in abstract art. Devoted exclusively to an analysis of abstraction, the show comprises a hundred or so works produced between 1938 and 2011. Some of the artists draw on the vocabulary of automatism, others, on those of plasticism, expressionism, minimalism or conceptual art, to name only a few trends. All the distinctive traits of abstract art are brought together here so as to underscore their convergences and offer undeniable visual pleasure. The selected works have all contributed, in their own way, to this evolution of abstract art. It was the painter Claude Tousignant who asserted that abstraction is not a fixed entity, but an entity that is relational and constantly changing.

By highlighting the artistic movements that have defined the development of abstraction, this exhibition provides a framework enabling us to better understand the history of abstraction in the last seven decades; it allows us to recall the groundbreaking explorations of such artists as Paul-Émile Borduas, Jean-Paul Riopelle, Marcelle Ferron, Fernand Leduc, Jean-Paul Mousseau, Pierre Gauvreau, Marcel Barbeau, Paterson Ewen, Yves Gaucher, Guido Molinari, Claude Tousignant, Jacques Hurtubise, Charles Gagnon, Roland Poulin, and more. Their works speak eloquently about the potential



of abstraction as a component in the creative process. They were a source of inspiration for other generations, those of Guy Pellerin, François Lacasse, Stéphane La Rue, Francine Savard, Christian Kiopini, and so on. Also present in the exhibition, these creators share a bond with the art of their predecessors and so contribute to the dialogue that develops between the works. All this demonstrates that abstraction is still very much alive and that, over the years, it has been distinguished by a variety of vibrant expressions emerging from the artists' practices and their often radical ideas. The intersections and dialogues within abstract art clearly continue to fascinate us and to nourish our imaginations today.

I want to pay tribute to all the artists featured in this exhibition—artists who, through their actions over time, have relentlessly pushed back the frontiers of contemporary art and who, through their works, allow us to partake in a particular experience. I am grateful to Josée Bélisle, Curator of the Permanent Collection and of the exhibition, who gathered together this body of works in a remarkable presentation revolving around significant Québec pieces in the Musée Collection. My appreciation goes, as well, to author Mark A. Cheetham for the enlightening essay he wrote for the catalogue.

I would like to express my heartfelt thanks to all the many people who, over the years, have played a part in building this Collection. We are truly indebted to them. I must acknowledge the financial contribution of Québec's Ministère de la Culture et des Communications, under its program of support for permanent exhibitions, which allowed us to display this important facet of the Collection. Thanks are also due to our principal partner, Collection Loto-Québec. We are offering this publication as a stimulating way to enhance our knowledge of this major group of works from the Collection. The beauty of this exhibition that sheds lights on a part of our Québec heritage lies in the diversity of its works, media, themes and aesthetics.



# Art That Is Said to Represent Nothing, to Resemble Nothing...

Yet in Which Little and Sparseness  
Convey an Abundance of Meaning

Josée Bélisle

Throughout the twentieth century, the representation of the human body within various currents—expressionist, political, feminist—and interest in landscape, with its many connections to the living forces of nature, remained major concerns for many artists. However, it was the search for abstraction that emerged as the dominant voice in the renewal of artistic expression.

Bruno Cormier, one of the signatories of the 1948 manifesto *Refus global* in Montréal, also contributed an article entitled “A Painting Is an Experiment/ Experience” to that document. In it he wrote,

If we take another look at pictorial evolution as it concerns the subject of a work of art, we soon become aware that painting was mainly a problem of representation until the day pictorial experimentation exhausted all forms of research in the field of perspective. . . . It is true that in philosophy and science, new developments in thought require a new vocabulary, and the same appears equally necessary in pictorial works. . . . If we restrict ourselves to the field of universal pictorial experiment/experience, ignoring for a moment the poetic message of living art, we will have to admit that a visual work of art, by its morphology, is an experiential gain for mankind of the same quality as a scientific experiment. . . . In that sense, contemporary art is the expression, by artists, of our world, and the world is expressed through a contemporary morphology acquired by means of on-going pictorial experiment and experience.<sup>1</sup>

So, Cormier was outlining a program for interpreting and making use of an artwork. And, to paraphrase him freely, his “painting” could also refer to sculpture, though definitely abstract and, above all, the object of an experience. This is what the exhibition *A Matter of Abstraction* explores: an experience of form and colour, irrespective of motif or concern for appearance, firmly rooted in the non-figurative and non-verbal, mainly within the aesthetics of painting



and sculpture, at times radically different, and continually renewed from the early 1940s on. Primarily thematic, the exhibition is laid out chronologically from a historical perspective. The open, fluid display allows viewpoints onto large groups of works as well as on some individual pieces, thus providing an immediate view of their diversity and complexity while giving free rein to the expressive power evident in each one of them.

In his “Comments on Some Current Words,” Paul-Émile Borduas specified:

ABSTRACT: . . . Operating on pure qualities and not on realities . . .

PLASTIC ABSTRACTION: Refers to objects which are voluntarily constructive and regular in form.<sup>2</sup>

The idea of abstraction is thus in contrast to concrete representation and reality as we experience it. Abstraction is often defined in terms of what it is not: the absence of figuration, the intention not to refer to the real world, a lack of specific guidelines for interpretation, the elimination of all anecdotal content. But beyond what it renounces, abstraction lays claim to a group of systems wherein the notions of reduction, rejection and even destruction provide a broadening of perception and yield a continuum of structures and effects based on gesture, tachism, plasticism, geometry and monochrome. Abstract art deals with line, colour and matter for their own sake. The emphasis is on rhythm and the articulation of forms in space, the physical presence and flat surface of the painting, the radical simplification of sculptural volumes.

In his lecture series “Pictures of Nothing: Abstract Art since Pollock,” Kirk Varnedoe elaborates:

Especially in the last fifty years, a lot of abstract art has demonstrated that our intelligence innovates not by making things up out of whole cloth or by discovering new things about nature, but by operating with and upon the repertoire of the already known: by adapting, recycling, isolating, recontextualizing, repositioning and recombining inherited, available conventions in order to propose new entities as the bearers of new thought. . . . So we have to expand our sense of the drives wired into human cognition, recognizing that we are set up not just to make connections and find resemblances, but also to project meanings onto experience.<sup>3</sup>

The quest for abstraction decisively influenced the development of contemporary aesthetics in Québec and Canada. This exhibition re-examines that quest, which Montréal School artists pursued in a profoundly original way beginning in the early 1940s, simultaneously with the main international movements. On many occasions throughout its history, the Musée d’art

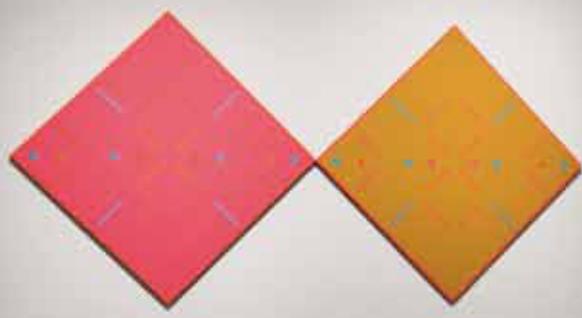


contemporain de Montréal has focused its attention on the diversity of the individual trajectories of those who have been called the pioneers of abstract art, and of those who followed and justifiably blazed new paths to the expression of abstraction.<sup>4</sup> This focus has led to exhibitions like *Borduas et les automatistes, Montréal 1942–1955* (1971); *Jauran et les Premiers Plasticiens* (1977); *La Révolution automatiste* (1979–1981); *Dix Ans de propositions géométriques: le Québec, 1955–1965* (1979–1981); and *Ewen, Gagnon, Gaucher, Hurtubise, McEwen. À propos d'une peinture des années soixante* (1988); retrospectives devoted to Ulysse Comtois (1983), Henry Saxe (1994), Guido Molinari (1995), Jean-Paul Mousseau (1997), Marcelle Ferron (2000), Charles Gagnon (2001), Yves Gaucher (2004) and Claude Tousignant (2009), as well as exhibitions connected with the Borduas Collection and the work of Jean-Paul Riopelle, and more recent monographic exhibitions on Christian Kiopini, Louis Comtois, Guy Pellerin, Joseph Branco, Stéphane La Rue, François Lacasse and Francine Savard, among others.

The fact that the present exhibition is drawn entirely from the museum's collections obviously indicates a continued commitment to this complex question, so essentially linked to the history of contemporary art in Québec. An extensive panorama encompassing seven decades (1940–2010), it includes 104 significant works by 56 artists who are among the main figures in the artistic renewal during those times of change, of which Fernande Saint-Martin provides an enlightening synthesis:

The entire evolution of painting in Québec since 1940 can be thought of as an extremely sensitive and creative reflection on the trajectories that can lead to the elaboration of a new spatial concept in which figuration, perspective or “natural” space, and abstract spaces would be redefined.<sup>5</sup>

Anchored both in the present and in history, the exhibition begins with a 1993 monochrome mural by Guy Pellerin, which is immediately set off by a mosaic of ten small-format paintings executed between 1938 and 1973. This condensed arrangement highlights the variety of approaches taken by various artists (Alfred Pellán, Paul-Émile Borduas, Fritz Brandtner, Edmund Alleyn, Jean Dallaire, Jean-Paul Riopelle, Marcelle Ferron, Paterson Ewen, Ulysse Comtois, Claude Tousignant) in the gradual development of abstraction: attachment to organic and Surrealist motifs, allusions to cosmic floating and a lavish deployment of matter, persistence of the horizon, entanglement of linear motifs, luminous superimposition of patches of colour, energetic, gestural all-over occupation of the surface, dynamic fragmentation of the gestural



impulse, deep commitment to the material and to the raw organic nature that defines it, transformation and juxtaposition of the horizontal line, extremely concise geometric language.

Pellerin's red monochrome is pointedly echoed in other monochromatic works—also red, though quite different—by Jean McEwen, Louis Comtois and Françoise Sullivan. It is fascinating to observe the distinct character of these offerings (separated by twenty years) in regard to gesture or its absence, calm or agitated texture, and obvious or tacit structure—even though they may appear to operate in the same register.

When the collective manifesto entitled *Refus global* was published in Montréal on August 9, 1948, its author and driving force Paul-Émile Borduas and the fifteen other signatories<sup>6</sup> committed a political and aesthetic gesture that would have a lasting ideological and visual influence. In the early 1940s, Borduas abandoned the canons of the established traditional genres of still life, portrait and landscape. Assimilating Cézanne's and the Cubists' ideas about composition and subscribing to the liberating discharge of the "surrational" impulse, he formalized the basis of his approach to painting: no preconceptions and a freedom of gesture attuned to immediate sensations. He transformed and simplified the pictorial object by defining it with omnipresent gesture and accident, and a dynamic dichotomy of figure/background. The effervescence and ferment of matter that characterize his New York period, from 1953 to 1955, changed in Paris, between 1955 and 1960, to a chromatic or monochrome asceticism that led to black-and-white compositions of exceptional conciseness and moving absoluteness.

Borduas came in contact with young students and their friends when he was teaching at the *École du meuble* in the early 1940s. With his interest in the authentic spontaneity he detected in children's drawings and his particular adaptation of Surrealist automatic writing to painting, he devised an aesthetic program that the artists around him embraced enthusiastically. The group was given the name *Automatistes* in 1947.

Surrational Automatism: Unpremeditated writing in plastic matter. One shape calls up another until a feeling of unity is achieved, or a feeling that to go further without destruction is impossible. During the process, no attention is paid to content.<sup>7</sup>

Jean-Paul Riopelle, who signed *Refus global* and painted a watercolour for its cardboard cover, is surely the member of the *Automatiste* group who achieved the greatest international fame. A student of Borduas at the *École du meuble* in 1943–1944, Riopelle very early on developed an original visual



language characterized by a repeated fiery gesture dynamically distributed over the entire pictorial surface. Successively using drips, applying brusque overlapping strokes and spreading the paint with a spatula, he created animated compositions of vibrant and complex multiform colour that suggest parallels with Abstract Expressionism.

The other main Automatistes were Fernand Leduc, Marcel Barbeau, Marcelle Ferron, Jean-Paul Mousseau, Françoise Sullivan (at the time more strongly attracted to the possibilities of dance), Pierre Gauvreau and Claude Gauvreau. These artists pushed to the limit the aleatory and the accident, the frenzy and fluidity of the gesture, while insisting on visual cohesion and individual identity.

In “L'épopée automatiste vue par un cyclope,” Claude Gauvreau aptly expressed their intentions:

I must insist on this point. Surrealism properly speaking rests upon a depiction of the interior world. Automatism (perhaps improperly speaking), in its mature form, rests on non-figuration of the interior world; that is its incontestably original feature and why it has been prophetic internationally.<sup>8</sup>

After 1954, these artists pursued their work along new paths in the attempt to control and organize the freedom of gesture they had achieved.

The years following the advent of Automatism and its affirmation as the main approach to non-figurative expression in Montréal favoured the development of an abstract, geometric visual language whose foundation was set forth in the “Plasticien Manifesto” written by the critic Rodolphe de Repentigny. It was signed by the painters Jauran (Repentigny's pseudonym as an artist), Louis Belzile, Jean-Paul Jérôme and Fernand Toupin, and launched during the opening of the Plasticien's exhibition at L'Échourie on February 10, 1955.

As the name they have chosen for their group indicates, the Plasticien's are above all intent upon visual facts in their work: tone, texture, form, line, the ultimate unity that coalesces into a painting, and the relationships among these elements. Elements taken as ends in themselves.<sup>9</sup>

It was thus a question of establishing a new pictorial space that abjured all referential content and was instead based on the order, strictness and concision of its elements. Jauran and his peers did not subscribe to the primacy of accident, and they rejected atmospheric space and an overabundance of matter. In the wake of Neo-Plasticism, they enclosed deductive forms in flat colours



within geometric structures. At first they relied on tonalities similar to the Cubist palette and sought to blur the mechanisms of hierarchization inherent in perspectivist space. The autonomy of the pictorial object asserts itself through the quest for an abstract language that eliminates all mimetic function.

In Québec, the transition from gestural abstraction to a geometric visual language was accomplished in a short time. Out of what appeared to be staunchly irreconcilable positions arose the need for a pluralistic association devoted to promoting all forms of non-figurative art. On February 17, 1956, the Association des artistes non-figuratifs de Montréal was launched at the gallery L'Actuelle, which Guido Molinari had founded the previous May. First headed by Fernand Leduc, the association included Jauran, Pierre Gauvreau, Léon Bellefleur and Molinari. However, the polarization of aesthetic positions and the gradual assertion of the *Plasticien* option eroded the sense of mobilization of the artists in this group, which disbanded in 1961.

In the realm of geometric abstraction, what distinguished the first and second *Plasticiens* lay in the predominance given to either complex relationships of form and colour or the analysis of colour's structural and expressive potential, respectively. The first *Plasticiens*<sup>10</sup> vigorously rejected the notion of mimetic space and stressed the two-dimensionality of the pictorial surface; almost simultaneously, the second group<sup>11</sup> advocated the systematic rejection of perspective by energizing the picture surface at all points through a hard-edge treatment. For Molinari, it was the notion of the plane itself—freed from the contingencies of volume and perspective—that allowed the development of a “dynamic space,” this term also being applicable to the second group of *Plasticiens*. The 1959 exhibition *Art abstrait* at the École des beaux-arts de Montréal—which included two of the first *Plasticiens* (Belzile and Toupin) along with Fernand Leduc, Guido Molinari, Claude Tousignant, Jean Goguen and Denis Juneau—offered a synthesis of the developments in abstract art. The artists acknowledged the theoretical contribution of Malevich, Mondrian and Van Doesburg as catalysts and the role of the Montréal *Plasticiens* of 1955 as precursors.

Although many approaches seem to have crystallized around a geometric structure favouring areas of flat colour, the commitment to the very act of painting—through the mark and tachism in differently structured zones—endured, as seen in the paintings of Jean McEwen, Jean-Paul Mousseau, Jacques Hurtubise and Lise Gervais.

The 1960s and 1970s saw a re-evaluation of two fundamental poles: gestural expressionism and *Plasticien* structural intention. Jean-Paul Mousseau



energizes the picture space with an oblique sweep of agitated luminous bands. Charles Gagnon's modulated, textured planes—colour fields—emerge from the structure of the square, a reminder of the framework of the canvas. Paterson Ewen, in his sharp-edged planes of flat colour, maintains the fluidity of a line assimilated to what he called the “life stream.” Yves Gaucher proposes monochromatic energy fields animated by a serial rhythm and the logic of the diagonal. Subscribing to the impact of formal conciseness, Claude Tousignant and Guido Molinari use pure colour as a structural element in their striking hard-edge compositions. Tousignant anchors vibrating networks of subtly or starkly contrasting coloured bands in the circle and the oval. Molinari exploits the geometric pattern of the checkerboard, the juxtaposition of vertical stripes and an effective system of colour permutations. Research into perception, optics and the intensity of certain chromatic variations bring Marcel Barbeau's paintings (*Rétine virevoltante*, 1966) and Serge Tousignant's coloured sculptures (*Gémination*, 1967) spectacularly to life. Rita Letendre develops a unique visual vocabulary based on a driving impulse of large oblique vectors: points, arrows, stripes and diagonals. At that time, Serge Lemoyne had adopted the spare outline of the triangle and the deductive distribution of colour, while subtly affirming the power of the gesture in the splash. Louis Comtois's red monochrome presents a remarkably concise, exemplary balance of structure and colour.

Sculpture's move away from the concern for representation toward abstract forms progressed decisively in the 1950s. One of the main forces in this renewal, Robert Roussil exploited the expressive qualities of wood in a manner all his own and developed a formal vocabulary in which the principles of growth, life force and attachment to the organic nature of the material predominate. Characterized by the dynamism of vertical development, his work shows great expressive power. Grappling energetically with abstraction, Yves Trudeau invested space with a vertical, emptied, open volume enlivened by an ascending principle. Armand Vaillancourt explored, sometimes explosively, robust relationships with the notion of organic naturalism.

The 1960s saw sculptural language change radically. Interest in new materials (plastic, resins, aluminum, steel and stainless steel), customary materials in new guises (coloured wood, laminated wood, painted metal, assemblages), kinetics and these options' many possibilities gave rise to a highly varied production. Françoise Sullivan's transparent *Spirale* embodies freedom of movement, circularity and an apparent absence of density in the sculptural volume. Ulysse Comtois's stacks of identical, modular aluminum



forms connected around a vertical axis shatter the monolithic sculptural object by infusing it with movement. Charles Daudelin illustrates the principles of duality and complementarity in his patinated bronze *La Colonne*, an orthogonal work that plays vertically on the combination of smooth exterior surfaces and an irregular interior space. Peter Gnass explores the problems inherent in new materials, the reformulation of space and its perception. His highly original structures incorporate light and the dynamic placement of various geometric vectors. Henry Saxe turns his attention to the ways of structuring a work, among other things; set near the ground, *For Three Blocks* transposes the notion of assemblage into sculpture and re-evaluates the traditional sculptural base, here suggested by the wood blocks named in the work's title.

In 1976, Michel Goulet defined sculptural space as an “unstable” and “forbidden place.” Showing a clear predilection for planes and linear axes, he insists on an apparent precariousness of balance and sometimes appropriates the wall as one of the supports of his work. The forms in Roland Poulin's sculpture take on meaning through the alternation of void (original, absolute) and solid (primary or fabricated matter). In the early 1980s, the density of the vertical planes—little cement parapets—dissolves into the grey patina of the entire surface. Essential light serves to calibrate the volumes and sharply defines “shadows in the corners.” A few years later, calling himself a “sculptor who paints,” Jean-Marie Delavalle based his monochrome abstract practice on the reduction of pictorial materiality and on its presence in space.

Sensitive to the advances of the previous decades, abstract painting in the 1980s and 1990s pursued its permutations within a relative hybridity, reassessing the contrasting merits of gestural expression, the dynamics of structure and the advances of modernism. Borrowing from illusionistic strategy, Joseph Branco examines and reconstructs the components of the system of painting: motif, composition, surface, support, stretcher and frame. Richard Mill asserts an exuberant gesturality celebrating colour within a geometric grid mitigated by the irregularity of its borders. With *Encadrer un vert*, Michel Daigneault inscribes the coloured field in the flatness of the surface as an atmospheric motif. In an essentially monochromatic work whose subtle modulations affect the strict parameters of the grid, Christian Kiopini analyzes the schemas of perspectivist representation and the unbounded effects of latent illusionism. Operating according to a dynamic of opposites that combines the intuition of the gesture and the desire for structure, Jocelyn Jean produces composite objects that are a poetic synthesis of painted and constructed material. The series of red paintings by Françoise Sullivan embodies the



authenticity of the impulse, the eventful dimension and the breadth of vision characteristic of her lyrical, multidisciplinary work.

Raising the question of abstraction inevitably raises the question of representation. Suzelle Levasseur intentionally blurs the boundaries between abstraction (moving colour field) and representation (the resurgence of enigmatic forms). Painter and video artist Mario Côté casts an attentive eye at everyday reality and also, in the present case, the reality of Dziga Vertov's famous film *Man with a Movie Camera*. The result is a series of emblematic images alternating between clearly identifiable references and obviously more abstract painted and graphic proposals.

New perspectives express themselves in monochromatic simplification and a meaningful structural clarity. The painting *La Création de l'univers (version abrégée)* by Charles Gagnon encompasses notions of monochrome and sequence, the power of the gesture and the presence of alphabetical and numerical codes, intercalary physical space and the space of metaphor. The monochrome white modular sculpture by Claude Tousignant vacillates between a conception of autonomous painting or painting freed in space and a spare, rhythmical sculpture invested in an immaterial whiteness. Each in his own way, Stéphane La Rue, François Lacasse and Chris Kline also exploit the potential of white. La Rue's "painted objects" revisit the minimalist tradition by introducing distortions, irregularities, shifts and blurring; Lacasse embeds the space of the painting in the expression of an opulent, liquid materiality; and through the diaphanous quality of his surfaces and the economy of his formal vocabulary, Kline reveals the essence and nature (the underside) of painting. With the wood sculpture *Casier pour objet du désir*—a magnified three-dimensional grid—Francine Savard reflects on the site and space of artistic practice, among other things. Yves Gaucher's *5 bleus* presents the strikingly simple unfurling of a pictorial program based entirely on the experience of colour. David K. Ross inscribes a moment of art history and the history of this museum in a deep blue field of colour (a photographic image on canvas, the vestige of a crate—the museum object *par excellence*).

Just a few weeks ago, Pepe Karmel recognized that many museums around the world are expressing a timely interest in abstract art approximately a hundred years after its earliest manifestations:

It is tempting to see the years 1912–1925 and 1947–1970 as the two golden ages of abstract art, and to feel that the present revival of abstraction is no more than a silver age. But the present is always deceptive: it was not evident to their contemporaries that Malevich,



Mondrian and Pollock were the towering giants they seem to us in retrospect. The fact is, there is a vast amount of good abstract art being made today, and the best of it is every bit as good as the best abstract art of the past. The golden age of abstraction is right now.<sup>12</sup>

Revisited at length, abstraction may evoke in the absolute a rich array of references that do not belong exclusively to the practice of art and derive above all from the experience of new schemas and the intelligence of forms.

[Translated by Donald Pistoletti]



- 1**  
Bruno Cormier, "L'œuvre picturale est une expérience," in *Refus global* (Montréal: Mithra-Mythe, 1948); quoted in English from "A Painting Is an Experiment/Experience, in *Total Refusal: The Manifesto of the Montréal Automatists*, trans. Ray Ellenwood (Holstein, Ont.: Exile Editions, 2009), p. 81-83.
- 2**  
Paul-Émile Borduas, "Commentaires sur les mots courants," in *Refus global*; quoted in English from "Comments on Some Current Words," in *Total Refusal*, p. 24.
- 3**  
Kirk Varnedoe, *Pictures of Nothing: Abstract Art since Pollock*, The A. W. Mellon Lectures in Fine Arts, 2003, National Gallery of Art, Washington, D.C., Bollingen Series XXXV: 48 (Princeton and Oxford: Princeton University Press; Washington: Board of Trustees, National Gallery of Art, 2006), p. 29-31.
- 4**  
Founded in June 1964, the Musée d'art contemporain de Montréal opened to the public in March 1965, housed in temporary quarters at Place Ville-Marie. The museum was inaugurated in July of the same year at Château Dufresne, on Sherbrooke Street. It was a product of the "Quiet Revolution" that profoundly changed Québec's socio-cultural structures and values in the 1960s. A selective list of exhibitions devoted to abstract art at the Musée appears on pages 286-297 of this catalogue.
- 5**  
Fernande Saint-Martin, *Structures de l'espace pictural – Essai* (Montréal: Éditions HMH, "Constantes" series, vol. 17, 1968), p. 130.
- 6**  
The sixteen signatories of the manifesto *Refus global* are Paul-Émile Borduas, Madeleine Arbour, Marcel Barbeau, Bruno Cormier, Claude Gauvreau, Pierre Gauvreau, Muriel Guilbeault, Marcelle Ferron, Fernand Leduc, Thérèse Leduc, Jean-Paul Mousseau, Maurice Perron, Louise Renaud, Françoise Riopelle, Jean-Paul Riopelle and Françoise Sullivan.
- 7**  
*Total Refusal*, p. 25-26.
- 8**  
Claude Gauvreau, "L'épopée automatiste vue par un cyclope," *La Barre du jour* (January–August 1969) p. 71.
- 9**  
*Manifeste des Plasticiens* (Montréal, 1955); reprinted in *Jauran et les premiers Plasticiens* (Montréal: Musée d'art contemporain, 1977).
- 10**  
Jauran, Jérôme, Belzile, Toupin and subsequently Leduc.
- 11**  
Including Molinari, Claude Tousignant, Jean Goguen and Denis Juneau.
- 12**  
Pepe Karmel, "The Golden Age of Abstraction: Right Now," *ARTnews LLC*, <http://www.artnews.com/2013/04/24/contemporary-abstraction/>.



# The Nationalities of Abstraction: From Universal Language to Placed Expression

Mark A. Cheetham

A visitor to *La Question de l'abstraction* could be forgiven for feeling overwhelmed by the remarkable variety and visual impact of the over one hundred works on display. The installation provides many points of access and rich opportunities for the viewer to explore, compare individual works and artists, and simply take pleasure in the exhibition. The accompanying guide gently directs and informs us. Nonetheless, for those less familiar with abstract art, two questions that might arise are “Where do I start?” and “What do I need to know to appreciate and understand what, judging from its size and dazzle, is clearly a very important exhibition?” In case I sound patronizing here, let me relate a personal response to the exhibit. I’ve been looking at and writing about abstract art for decades. I was excited to see this installation, given that Montréal School abstraction is highly regarded by specialists in this field. My visit was auspicious: I was alone but also in the unavoidable and energized company of dozens of schoolchildren. I sensed the engagement of the younger visitors especially and thought that my orientation to this exhibition wasn’t so different from theirs. I was also both electrified and somewhat disoriented by what I saw. The compass points that I will suggest are not primarily practical but ones of conceptual focus. A pressing question in abstraction now, about one hundred years after its inauguration, is how to apprehend it as a phenomenon in art and in culture more generally, not only historically but with regard to immediate aesthetic experience and to the future of this mode of expression in art and in society. *A Matter of Abstraction* presents an extraordinary opportunity to experience the complexity and pleasures of abstract art in the present, to ponder the history on display and to imagine what art in general can mean and do in the future.

The impetus to make art that is abstract (or “non-representational,” “non-figurative,” “non-objective,” “concrete”; the terminological disputes seem less relevant today) manifested itself after a long gestation in the practices of



several European artists circa 1910–1911. Dozens if not hundreds of artists, including familiar names—Kandinsky, Kupka, Picabia—and those only now gaining recognition for their innovations, such as the Swede Hilma af Klint (sometimes called the mother of abstract art), worked in a complex network of people and ideas. Curator Leah Dickerman makes this clear in her 2012–2013 Museum of Modern Art exhibition *Inventing Abstraction 1910–1925: How a Radical Idea Changed Modern Art*, by providing a highly informative interactive diagram of the social networks of abstract art.<sup>1</sup> Again, disputes over who was the first to initiate this momentous change in Western art seem less important now. More significant is to know that these artists worked across media, learning from painting, sculpture, photography, film, textiles, dance, music and, especially, contemporary science.<sup>2</sup> Many were passionate about other cultures, contemporary and ancient. Some were mystics; others were explorers of the unconscious. While their paintings, sculptures, textiles and texts were materially and conceptually new, and often extraordinary materially, we should remember that many of these artists also wanted to change their societies on the model of abstract art.

Abstraction was designed to communicate directly with viewers—both emotionally and intellectually—through its forms and colours. Its trajectory can be understood as one of purification, including the release of or transcendence over specifics such as place of origin or nationality. Whether visually through colour, texture and design, spatially or with sound and motion, the works assembled here have the virtue of being open to our immediate perception. On this model of understanding, individual works may be personal, but we don't need to know the circumstances of their authors. There are many examples of artworks whose internal structures progress and develop, but they don't have a literary narrative that we need to bring to our interpretation. There are no sitters to identify or landscape views to locate. A formal understanding of colour, texture, design, etc. is of course a valid, satisfying and perhaps necessary way to approach abstraction. But we should be wary of thinking that these works speak a truly universal language and instead question the appeal *to* and the appeals *of* universality and “purity.” The renowned abstract expressionist painter Philip Guston (1913–1980)—who was born in Montréal but moved to the U.S.A. in 1919—claimed in 1960: “There is something ridiculous and miserly in the myth we inherit from abstract art. That painting is autonomous, pure and for itself, and therefore we habitually analyze its ingredients and define its limits. But painting *is* ‘impure.’ It is the adjustment of ‘impurities’ which forces painting’s continuities.”<sup>3</sup>



Paul-Émile Borduas—one of the most revered artists in Québec and Canada’s history—summarized the relationship of place to abstract art in his life in a letter to fellow painter Claude Gauvreau from 1959, the year before he died:

I belonged to my village first, then to my province. I considered myself French-Canadian, and after my first trip to Europe, more Canadian than French, Canadian (merely Canadian, just like my [Anglophone] compatriots) in New York, and lately North American. From now on I hope to “possess” the whole world.<sup>4</sup>

His individual trajectory from personal to universal, from local and national to cosmopolitan, recapitulates the ideals of abstract art as a form. Borduas and many others of his generation inherited and consciously embraced European abstraction’s iconoclastic drive for social change, as his momentous *Refus global* of 1948 demonstrates vividly. What Borduas and most of the international and Montréal School artists of this generation also subscribed to was the ideal of the universalism of abstraction. Yet even Piet Mondrian, one of the fathers of abstraction, whose meticulously calibrated Neoplastic paintings and extensive, articulate theoretical writings—all dedicated pointedly and exclusively as models of society for “the men of the future”—are a prime source for the notion that abstraction ultimately seeks universal philosophical truth and communicability, moved from titling his paintings with nearly neutral placeholders such as “Composition 2” and “Composition with Red, Yellow, and Blue” in 1922, for example, to using specific and significant place names for his work. The sequence of works that includes *Place de la Concorde* (1938–1942) and *Trafalgar Square* (1939–1943), and ends with *Victory Boogie-Woogie* (1944) maps his flight through increasingly unsafe European capitals during the perils of World War II to the safety of New York City. The extended period during which he worked on the first two of these paintings testifies to the intrusion of history—both personal and global—into his aesthetic. *Must* we have this sort of information to understand his work? No. Does it extend and deepen our understanding of his goals and of abstraction as a category? Yes, because abstraction, like any other human endeavour, always has a history, a narrative that we might want to forget or to transcend, but one that inevitably collaborates in the making of the work in question. We see and hear of abstraction’s quest for purity from the inception of abstraction early in the twentieth century into the 1970s, in *A Matter of Abstraction*, up to and including the remarkable achievements of the second-generation Plasticiens, Molinari’s work especially. I would ask, however, does abstraction *achieve* this purity, this rigorous reduction to its own co-ordinates, or does it rather *desire* such a result



for reasons that are historically, philosophically and sociologically explicable?<sup>5</sup> My own view is that purity is a fantasy anchored in and repudiated by history.

Monochromatic abstraction would seem to be the most self-referential and purest work in this genre. Yet the divergent, even contrary directions of this mode can be seen in both its early expressions and today. In pre-revolutionary Russia, Malevich deployed his monochromatic black square as the harbinger of what he called Suprematism, a geometrical blueprint for social relations on the state level expressed in paintings and installations. Only a few years later, in 1921, Rodchenko announced the end of painting and the beginning of a practically oriented Constructivism with what he deemed the last painting, a three-part monochrome titled *Pure Red Colour, Pure Yellow Colour, Pure Blue Colour*. In the U.S.A., Europe and concurrently in Montréal, the monochrome reappeared as a site of experimentation and assertion at mid-century. Practised consistently and rigorously in the Montréal School in both two and three dimensions and from the 1950s to the present, here as internationally, the monochrome is the heart of abstraction. The range of examples in this exhibition can lead us to think that what at first appears to be the simplest of abstract procedures is in fact one of its most complex iterations.

One way to underline the need to think about the history of abstraction and its practitioners as we look at the work in this exhibition is to return to the networks of places, people and ideas that supported the creation of individual works and of identifiable groups and traditions in the field, such as Montréal abstraction from the early 1940s to the present. While we can suppose that all creativity involves such networks, each one will be individual, as are our interpretations of each web of connections. Think again of Borduas's statement about his identification with the local, the national (both in Québec and in Canada) and then the international. He was against nationalism, whose excesses he saw in Europe post-World War II, but he remained "national." While we duly credit that he believed that his evolution was away from such particulars, or at least that he wanted it to be, we should nonetheless seek to understand the incremental and specific effects of a placed and grounded history on his thinking and painting, the incendiary effects of *Refus global* (he was fired from his teaching job), for example, and what American art he came into contact with in New York and then in Paris in the 1950s.<sup>6</sup> To understand the changes in any artists' work—whether stylistic modifications more or less internal to their art's trajectories or more expansive, personal or philosophical reorientations—we need to know where they were at a given time, with whom they might have conversed, who they saw as competitors, what they read, etc.



We can see such networks of history in abstract art, both a history of art and a history of art working in society. This is no less true or important for artists working abstractly today as for those of earlier generations.

We can also view *A Matter of Abstraction* as a walk-in archive of one of Québec and Canada's most potent and acclaimed traditions in the visual arts. While the term "archive" may, for some, connote moribund storage, we should remember that our questioning of individual works takes place in the present. What we see is therefore a relational, living record, a fact that is underscored and extended by the rotating inclusion of different contemporary work in this installation. The past can only be realized through present engagements. Like "archive," the idea of "tradition" can sound static, past and irrelevant. Twentieth-century pictorial modernism itself—of which abstraction is arguably the best exemplar—sought to forget the stuffiness of academic art traditions and institutions, to begin anew. But there is a more fruitful way to think about tradition, one eminently appropriate to this exhibition of Montréal School abstraction, which has been a force since the early 1940s. Mark Phillips has argued that "any lasting tradition must be in a process of continual reinvention." He elaborates that "traditions can be constituted or reconstituted on the basis of acts of rupture as well as of renewal," a comment directly applicable to the many aesthetic, theoretical and personal disputes that established and defined the groups synonymous with Montréal abstraction, the Automatistes, two generations of Plasticiens, etc. Finally, and in keeping with the rubric of interrogative orientation that I have developed here, Phillips construes tradition "as a means of raising essential questions about the ways in which we pass on the life of cultures."<sup>7</sup>

The life of cultures inheres in this "passing on." Any dedication to a possible future, any positive extension of a perceived tradition, must involve interrogation of the present and past. What we ask about the constellation of groups, ideas, artists and, of course, individual works that make up the complex yet coherent network of Montréal School abstraction will vary according to who is asking and what he or she wants to know. We might, for example, be curious about the relative inflection of the local (the city), the national and the global in a given artist or sub-group's reckoning. The work assembled here hangs together in and because of Montréal, we might say, yet it was created—more than most Canadian art traditions—by artists immersed in parts of the international art scene. To acknowledge levels of specificity by referring to "Montréal School abstraction" is not to be parochial but simply to ask about particular histories. All art is local before it is anything else.



Or is it? We hear much about the global nature of contemporary art; it is certainly the case that most practising artists in some way position themselves as global or international. Much of the art world still functions in terms of nations and city-states, as exemplified by the organization of many biennials. The preponderance of art history and art criticism is structured to some extent by national groupings such as “abstract painting in Canada,” to cite the title of Roald Nasgaard’s excellent book on the subject.<sup>8</sup> We frequently hear that a given artist is “based” in a given city. What might today’s artists ask of *A Matter of Abstraction*? Are its elements merely resources to be mined for ideas and techniques or to be stimulated by? Is the sense of a school and a tradition a source of pride, whether one is from Montréal, the province of Québec, or indeed anywhere else in Canada, and if so, what does this sentiment mean for one’s own production? Is there more (and better) abstract art produced in Québec because of this tradition, or is there greater resistance to the paradigms established by this work because of their strength and visibility? These and like questions can only be answered by those posing them, but they are by no means merely rhetorical.

The presence of flat coloured surfaces, of three-dimensional and time-based works that on some plane do not immediately refer beyond themselves, is especially challenging in our image-saturated world with its restlessness and apparent fragmentation. We are bombarded by shards of the literal, the figurative, and of narrative, often encoded in all too easy to read commercial imagery. In addition to asking us to experience surfaces differently, abstraction can alert us to new perceptions and to important histories that are not immediately apparent. Such opacity or resistance is both normal and potentially productive of ideas and emotions. Abstraction is especially—perhaps supremely—resistant to much of our current everyday world, one more omnipresent for the children I mentioned at the outset than for those of us who have witnessed change over a longer time span. Abstraction has many signatures—Malevich’s squares, Mondrian’s grids, Molinari’s chromatic bands, Tousignant’s discs—but it stubbornly defies becoming a brand.



1

Leah Dickerman, *Inventing Abstraction 1910–1925—How a Radical Idea Changed Modern Art* (New York: The Museum of Modern Art, 2012).

2

See Linda D. Henderson, *The Fourth Dimension And Non-Euclidean Geometry In Modern Art*, Revised Edition (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2013).

3

Philip Guston, "The Philadelphia Panel," *It Is 5* (Spring 1960), 34-38: 38.

4

Quoted in François-Marc Gagnon, *Paul-Émile Borduas* (Ottawa: National Gallery of Canada, 1976), 27. (French original: François-Marc Gagnon, *Paul-Émile Borduas [1905–1960]: biographie critique et analyse de l'œuvre* [Montréal: Fides, 1978], 457).

5

I have pursued this question in *The Rhetoric of Purity: Essentialist Theory and the Advent of Abstract Painting* (Cambridge: Cambridge University Press [Cambridge New Art History and Criticism series, ed. Norman Bryson], 1991) and *Abstract Art Against Autonomy: Infection, Resistance, and Cure since the '60s* (Cambridge UP, 2006).

6

See Serge Guilbaut, ed., *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris, and Montreal, 1945–1964* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1990).

7

Mark Salber Phillips, "What is Tradition When it is Not Invented? A Historiographical Introduction," in M. Phillips and G. Schochet, eds., *Questions of Tradition* (Toronto: University of Toronto Press, 2004), 3-29: 5, 7, 25.

8

*Abstract Painting in Canada* (Vancouver: Douglas & MacIntyre, 2007).

**Mark A. Cheetham** is the author and editor of a dozen books on art theory, art and visual culture from about 1700 to the present and is active as a curator. He has authored two titles on abstract art: *The Rhetoric of Purity* and *Abstract Art Against Autonomy*. He is the recipient of a Guggenheim Fellowship, a Sterling and Francine Clark Art Institute Fellowship and the Northrop Frye Award for teaching (University of Toronto). In 2006, he received the Art Journal Award from the College Art

Association of America. His co-curated exhibition *Jack Chambers: The Light from the Darkness/Silver Paintings and Film* won an exhibition of the year award from the Ontario Association of Art Galleries in 2011. His books *Artwriting, Nation, and Cosmopolitanism in Britain: The "Englishness" of English Art Theory* and a new edition of *Remembering Postmodernism: Trends in Canadian Art, 1970–1990* were published in 2012. Cheetham teaches art history at the University of Toronto.





1

**Abstraction:  
l'abandon de  
toute intention de  
représentation**



1  
**Guy Pellerin**  
*n° 228 – Ici / Ailleurs, 1993*  
© Guy Pellerin/SODRAC (2013)



2  
**Alfred Pellán**  
*Sous-terre*, 1938

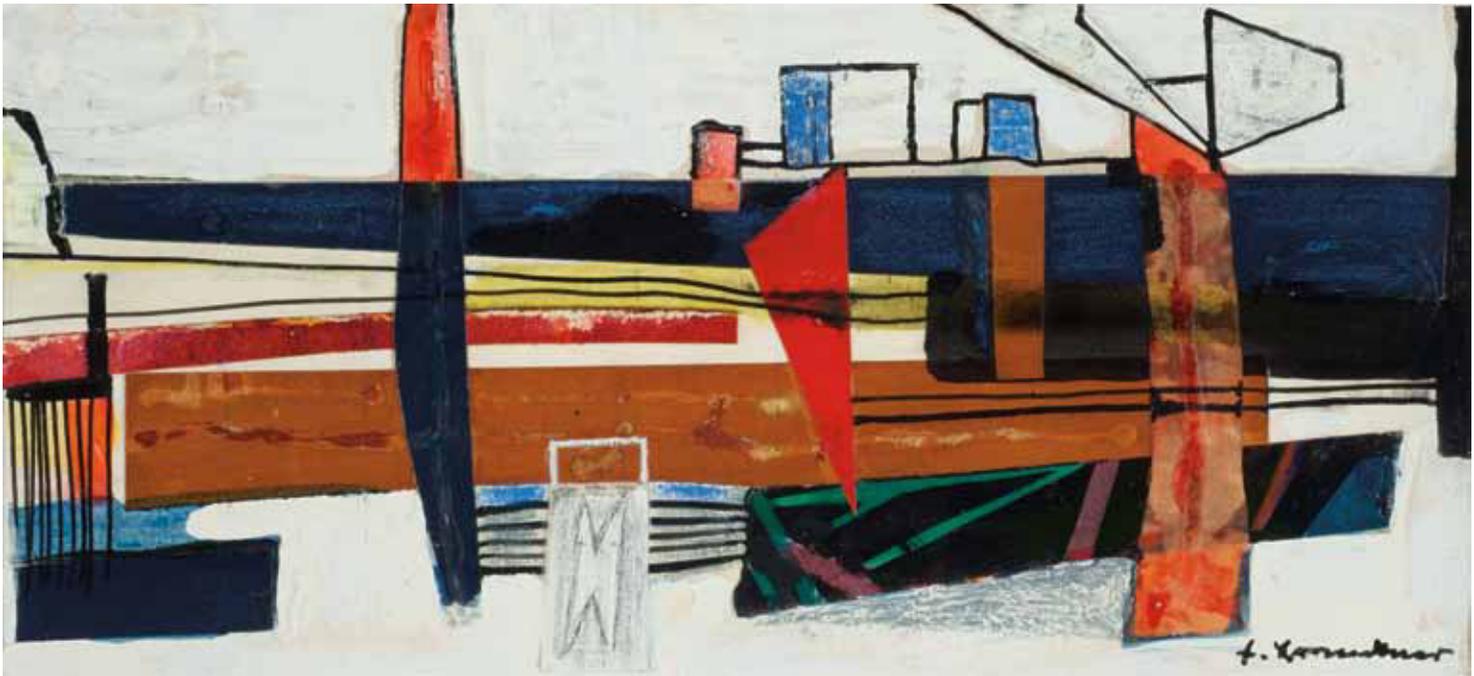
© Succession Alfred Pellán/SODRAC (2013)



3  
**Paul-Émile Borduas**  
*Viol aux confins de la matière, 1943*



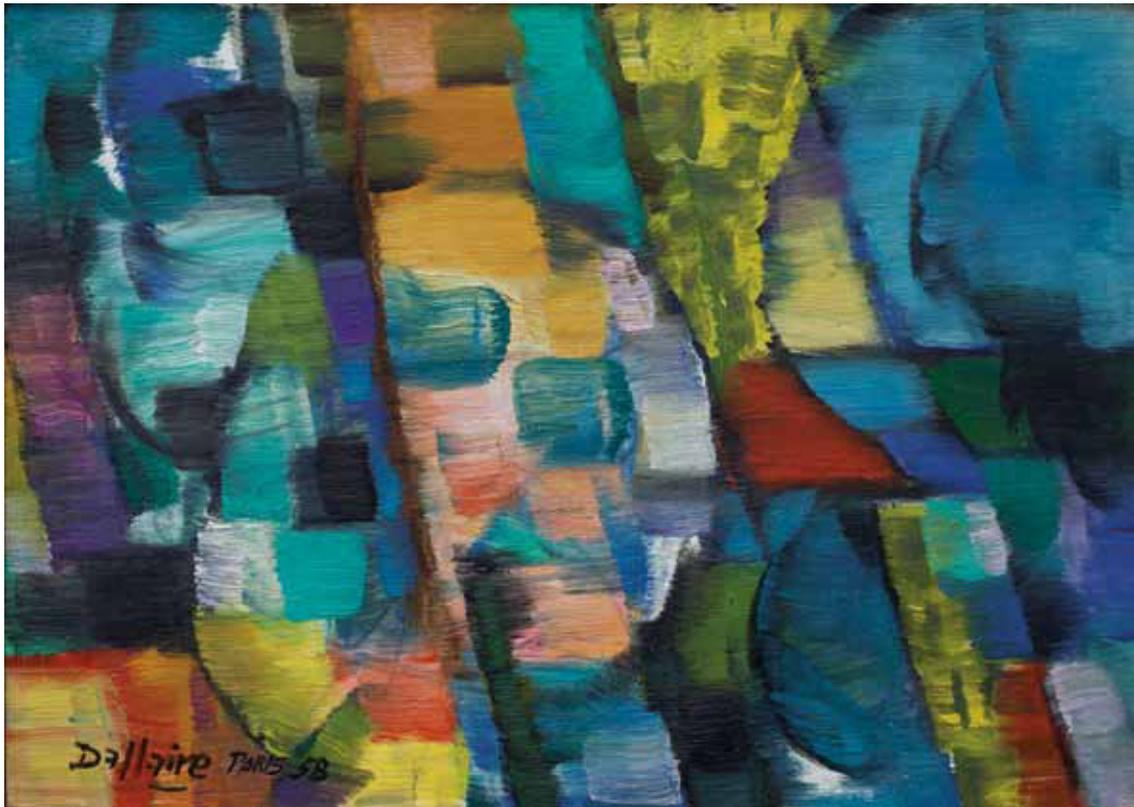
4  
**Paul-Émile Borduas**  
*Paysage*, 1946



5  
**Fritz Brandtner**  
*St. Lawrence River, 1952*



6  
**Edmund Alleyn**  
*Sans titre*, 1956



7  
**Jean Dallaire**  
*Abstraction, 1958*  
© Succession Jean Dallaire/SODRAC (2013)



8

**Jean-Paul Riopelle**

*Feux-follets*, 1956

© Succession Jean-Paul Riopelle/SODRAC (2013)



9

**Marcelle Ferron**

*Sans titre*, 1960

© Succession Marcelle Ferron/SODRAC (2013)



10  
**Paterson Ewen**  
*The Star, vers 1962*



11  
**Ulysse Comtois**  
*Sans titre*, 1965



12  
**Claude Tousignant**  
*Sulfo-Sélénide*, 1973



2

**Paul-Émile Borduas,  
Jean-Paul Riopelle  
et Robert Roussil**



13  
**Paul-Émile Borduas**  
*Palette d'artiste surréaliste ou 3.45, 1945*



14  
**Paul-Émile Borduas**  
*Le Facteur ailé de la falaise ou 5.47, 1947*



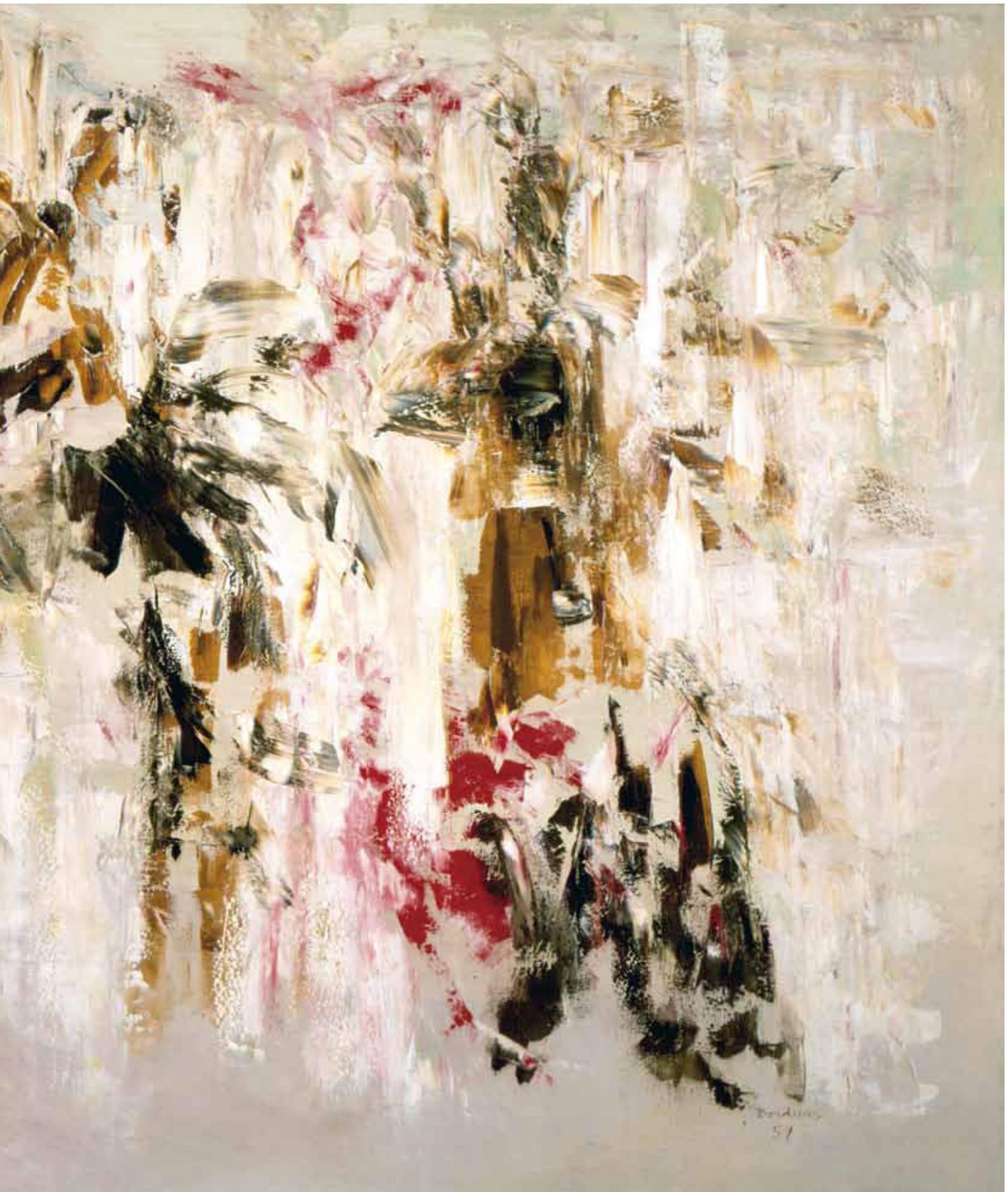
15  
**Paul-Émile Borduas**  
*Le Carnaval des objets délaissés, 1949*



16  
**Paul-Émile Borduas**  
*Neiges d'octobre, 1953*



17  
**Paul-Émile Borduas**  
*Pâques, 1954*

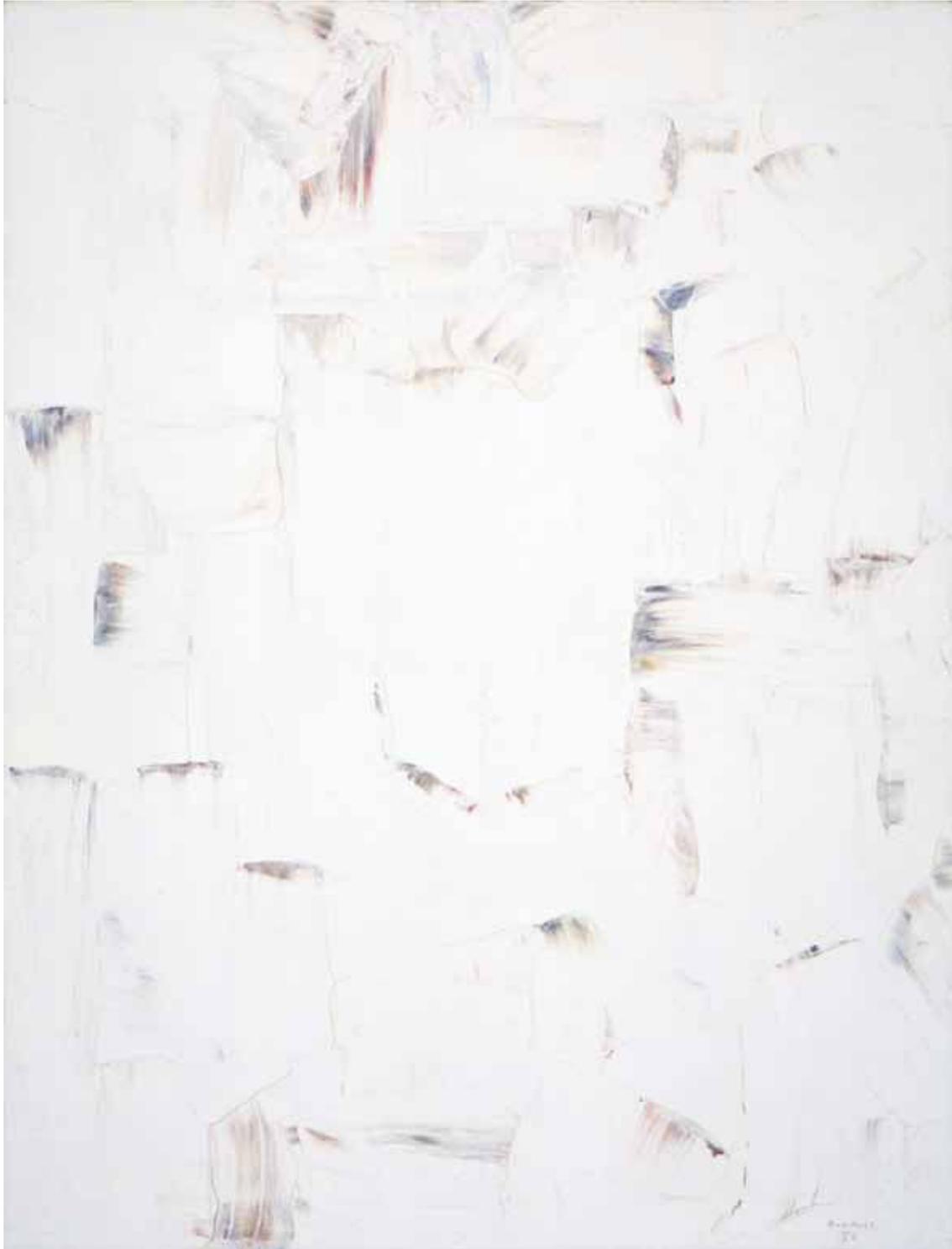




18  
**Paul-Émile Borduas**  
*L'Étang recouvert de givre, 1954*



19  
**Paul-Émile Borduas**  
*Cheminement bleu*, 1955



20  
**Paul-Émile Borduas**  
*Chatoiment*, 1956



21  
**Paul-Émile Borduas**  
*Sans titre (n° 34), 1957*



22  
**Jean-Paul Riopelle**  
*Sans titre*, 1949  
© Succession Jean-Paul Riopelle/SODRAC (2013)



23

**Jean-Paul Riopelle**

*Sans titre*, 1950

© Succession Jean-Paul Riopelle/SODRAC (2013)



102  
**Jean-Paul Riopelle**  
*Composition, 1951*  
© Succession Jean-Paul Riopelle/SODRAC (2013)

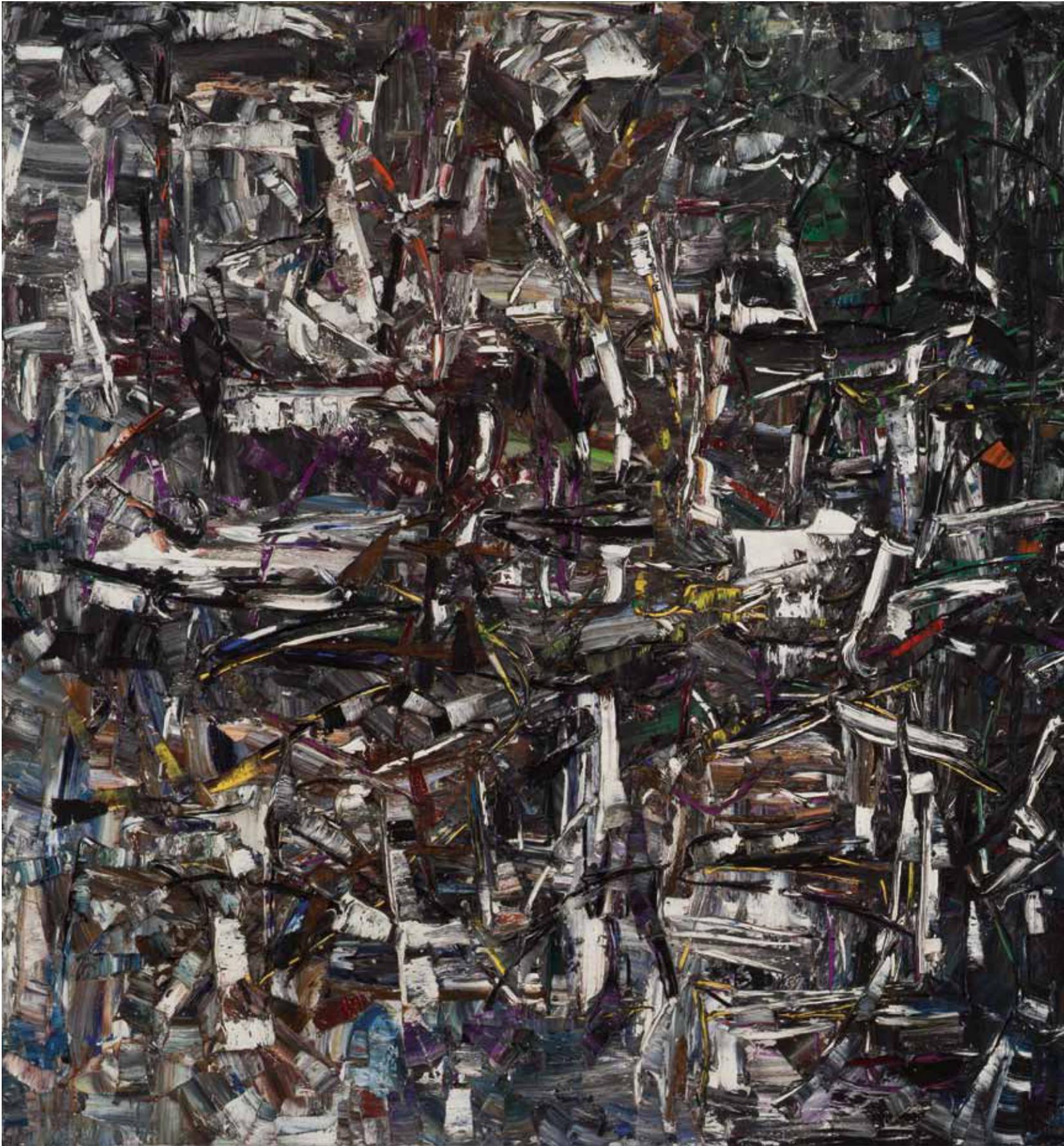


24

**Jean-Paul Riopelle**

*L'Érieux, 1957*

© Succession Jean-Paul Riopelle/SODRAC (2013)



25  
**Jean-Paul Riopelle**  
*Landing, 1958*  
© Succession Jean-Paul Riopelle/SODRAC (2013)





26  
**Jean-Paul Riopelle**  
*Autre pôle*, 1961  
© Succession Jean-Paul Riopelle/SODRAC (2013)



27  
**Robert Roussil**  
*Sans titre*, 1954



28  
**Robert Roussil**  
*Sans titre*, 1954



29  
**Robert Roussil**  
*Sans titre*, 1954



3

# **Les automatistes (1945–1954)**



30  
**Marcel Barbeau**  
*Le Tumulte à la mâchoire crispée, 1946*



31

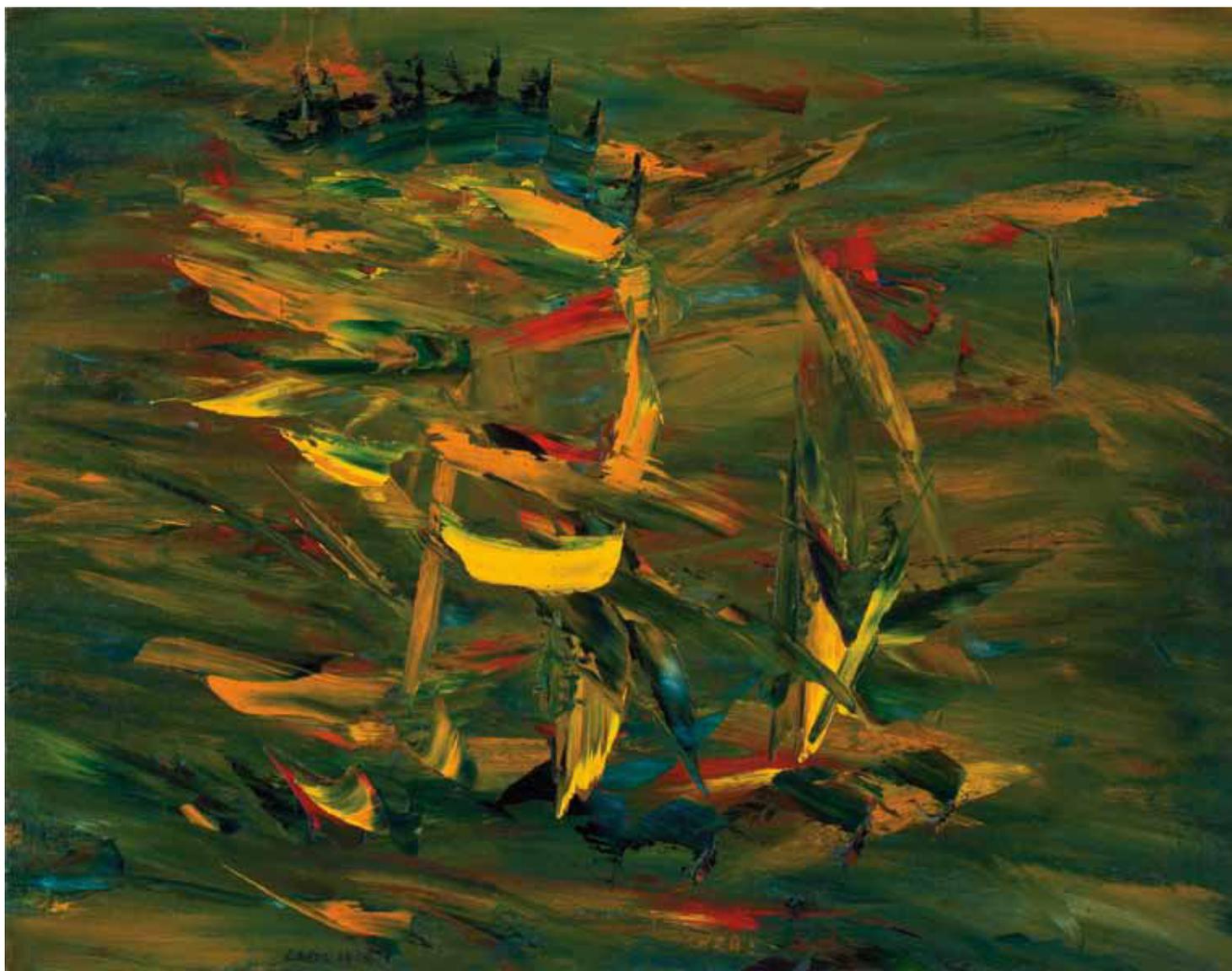
**Jean-Paul Mousseau**

*Bataille moyenâgeuse*, 1948

© Succession Jean-Paul Mousseau/SODRAC (2013)



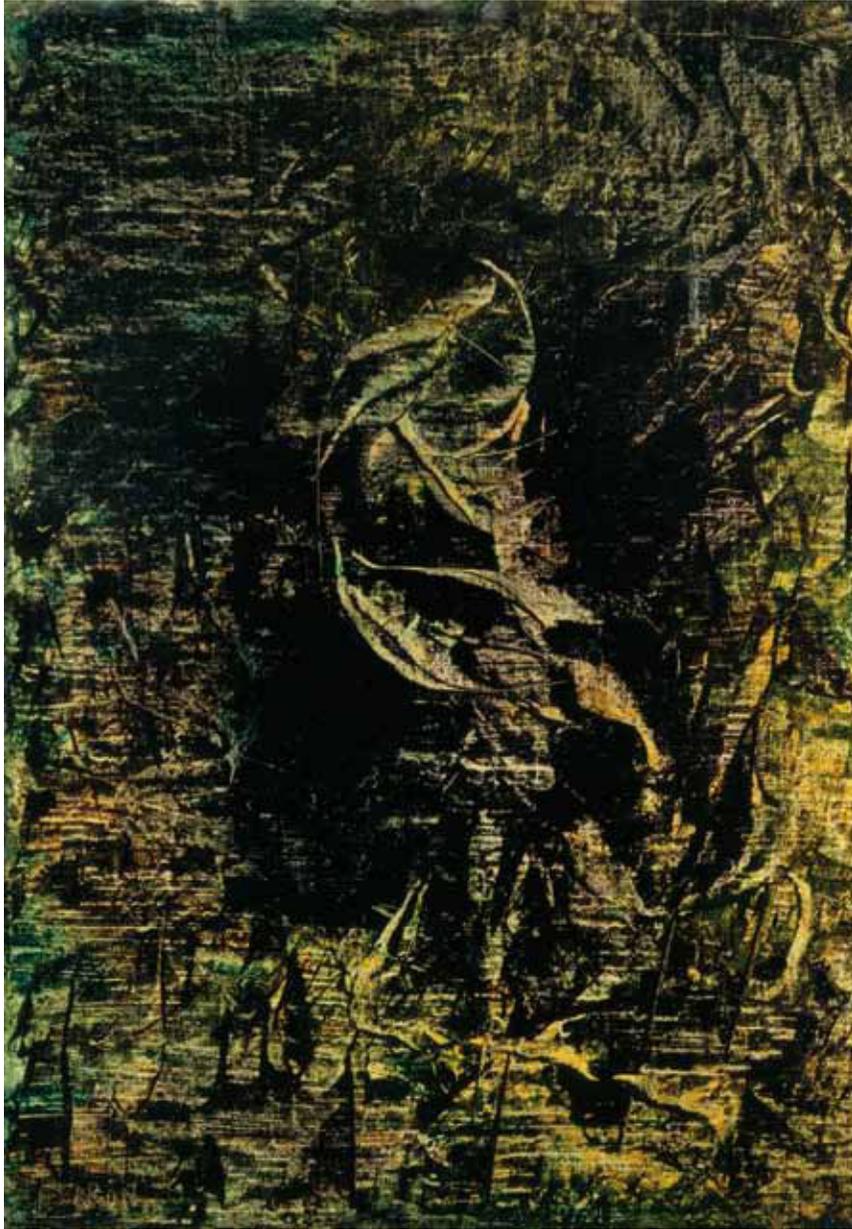
32  
**Fernand Leduc**  
*Leur ombre*, 1945  
© Fernand Leduc/SODRAC (2013)



33  
**Fernand Leduc**  
*Figure 2, 1949*  
© Fernand Leduc/SODRAC (2013)



34  
**Marcelle Ferron**  
*Le Champ russe*, 1947-1948  
© Succession Marcelle Ferron/SODRAC (2013)

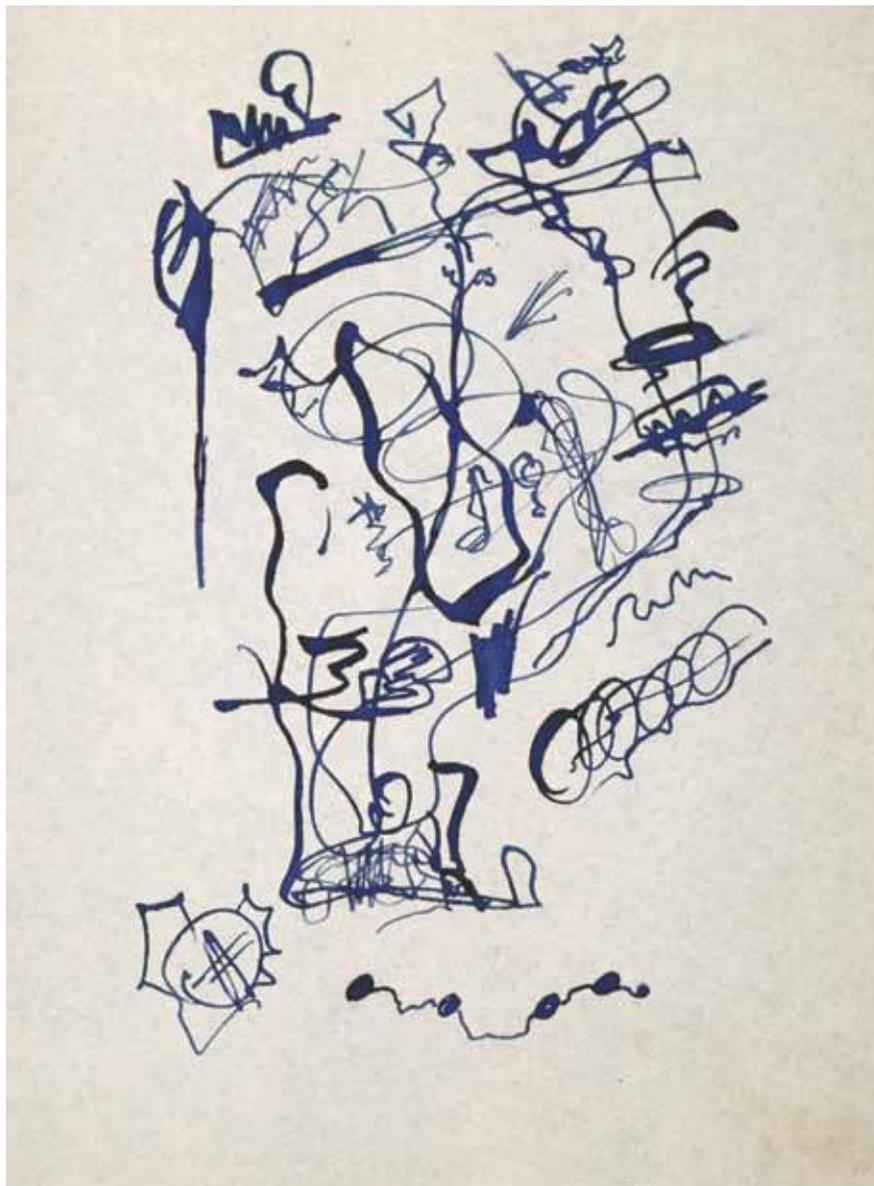


35

**Marcelle Ferron**

*Le Poète enchanté*, 1949

© Succession Marcelle Ferron/SODRAC (2013)



36  
**Claude Gauvreau**  
*Sans titre*, 1954

© Succession Claude Gauvreau/SODRAC (2013)

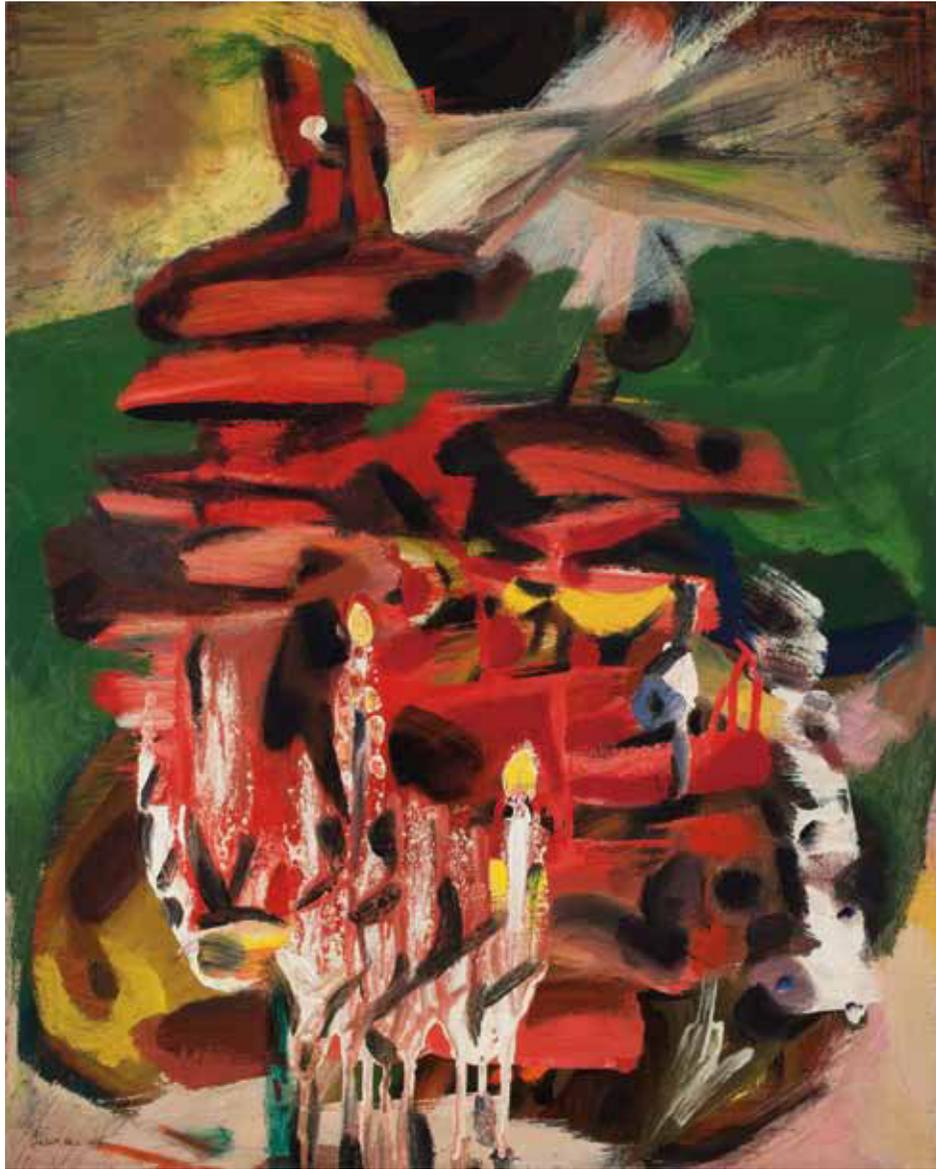


37

**Claude Gauvreau**

*Sans titre*, 1954

© Succession Claude Gauvreau/SODRAC (2013)

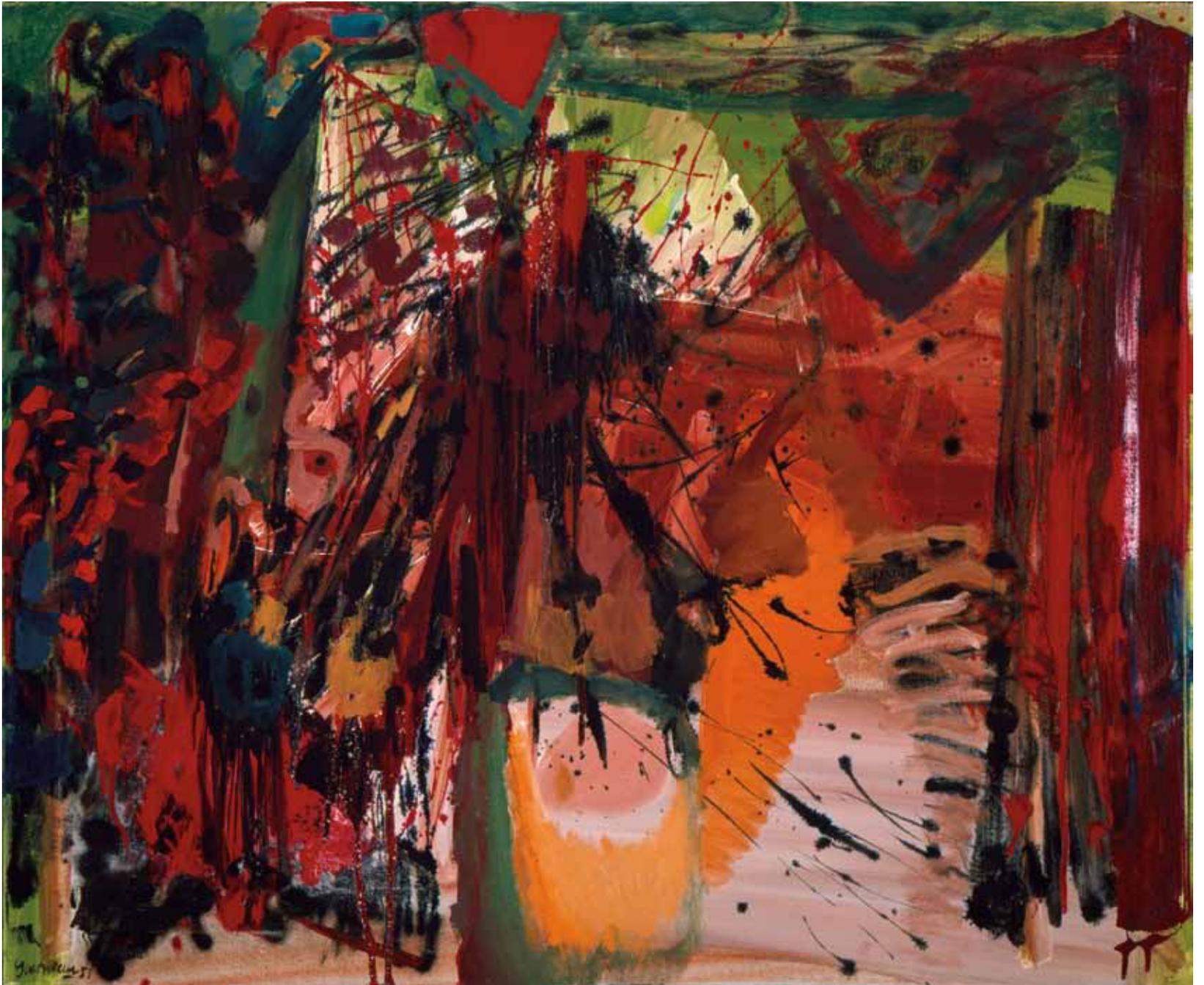


38

**Pierre Gauvreau**

*Babilonite*, 1948

© Succession Pierre Gauvreau/SODRAC (2013)



39

**Pierre Gauvreau**

*L'Écartèlement du cœur chanté par l'oiseau-foin, 1951*

© Succession Pierre Gauvreau/SODRAC (2013)



4

**Les premiers  
Plasticiciens  
(1954–1958)**



40  
**Jauran**  
3-54, 1954



41  
**Jauran**  
*N° 217, vers 1955*



42  
**Jauran**  
*Sans titre*, vers 1955



43  
**Jauran**  
*Nº 197, 1955*



44  
**Jean-Paul Jérôme**  
*L'Aube-Pastorale*, 1954



45  
**Jean-Paul Jérôme**  
*Sans titre*, 1958



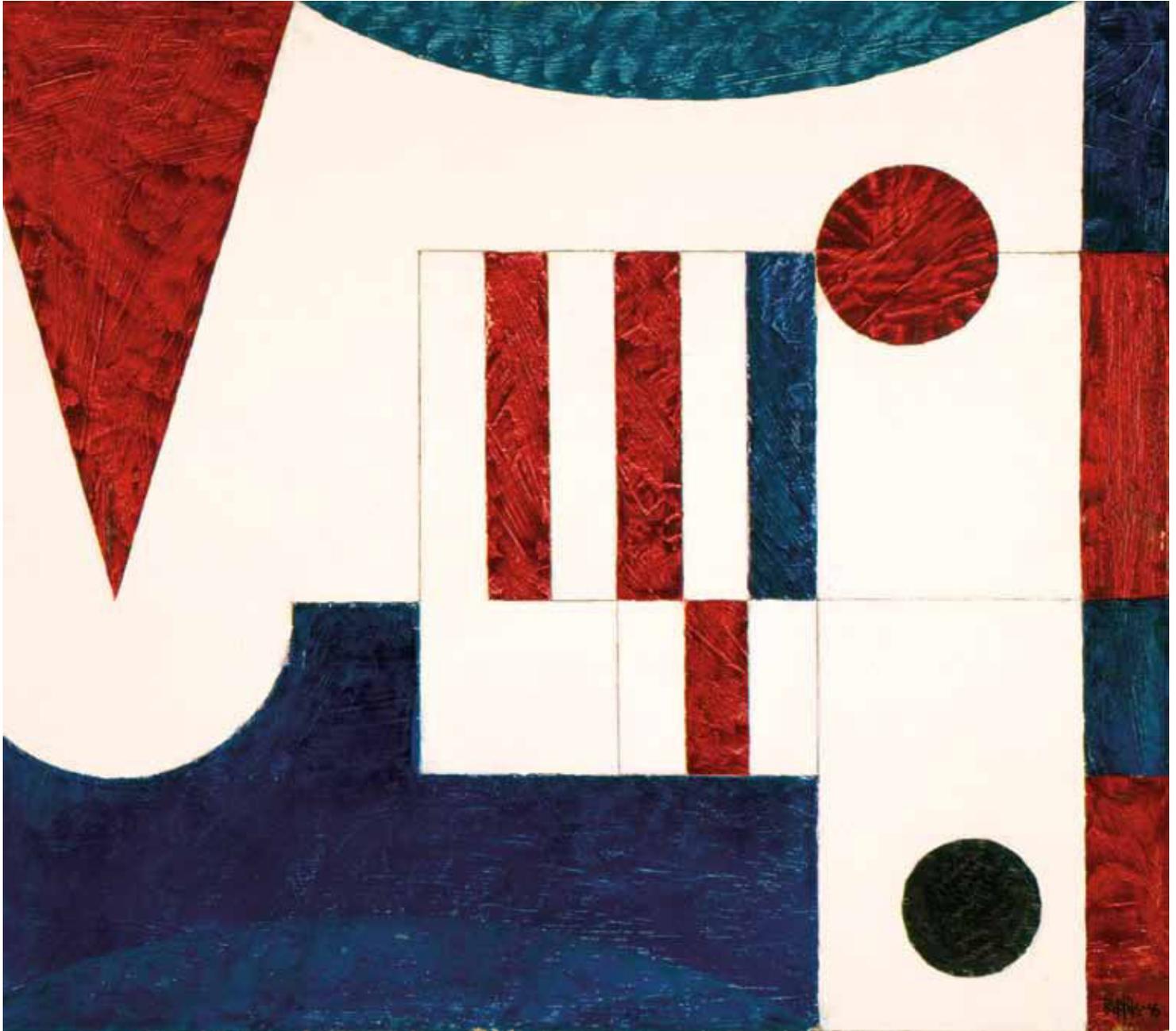
46  
**Fernand Toupin**  
*Échourie*, 1954



47  
**Fernand Toupin**  
*Aire avec ocre, 1955*



48  
**Fernand Toupin**  
*Aire avec arcs réciproques*, 1956



49  
**Louis Belzile**  
*Composition, 1956*



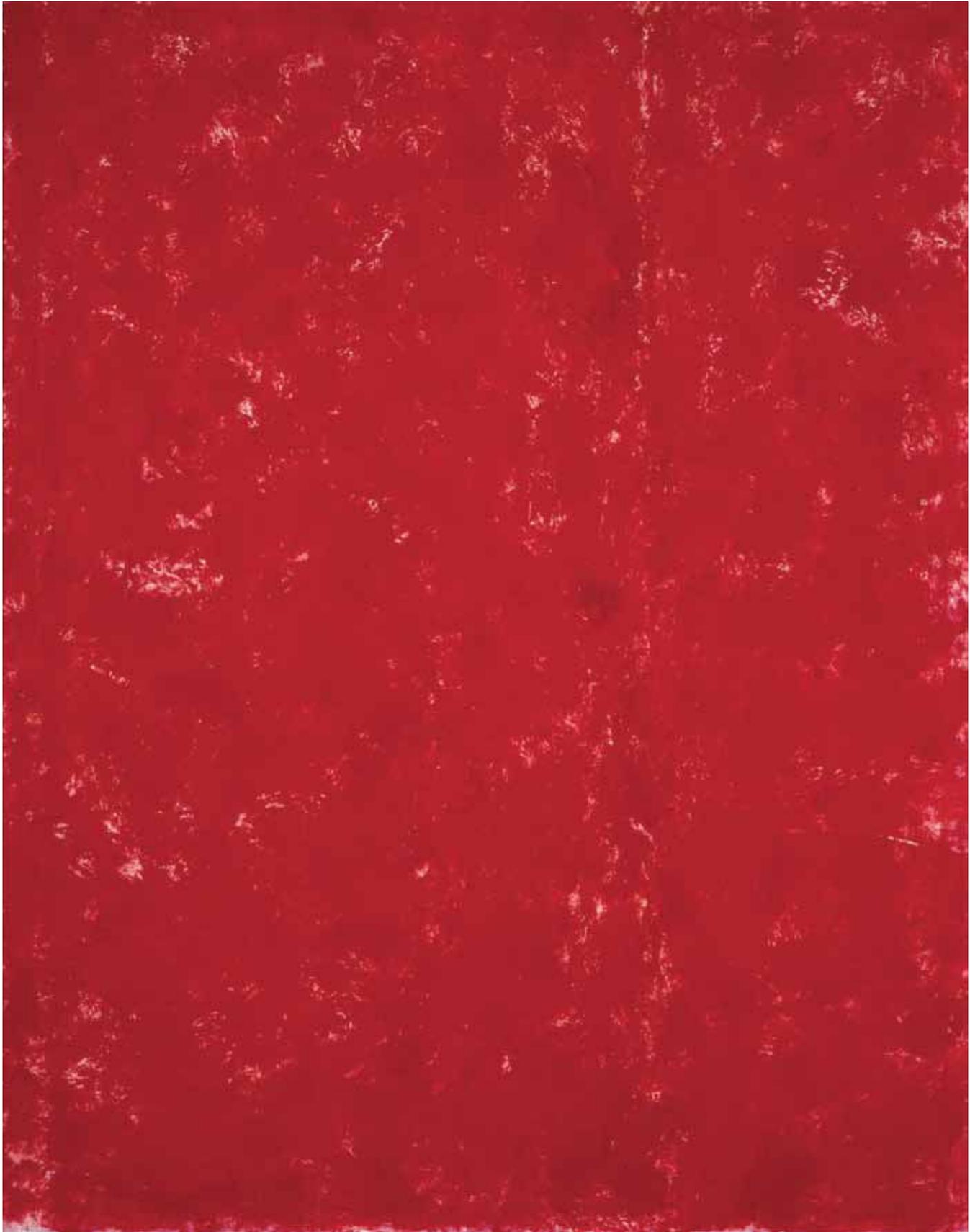
50  
**Louis Belzile**  
*Méditation sur le bleu*, 1958





5

**Seconds  
Plasticiciens  
et autres voies  
de l'abstraction  
(1955-1967)**



51  
**Jean McEwen**  
*Rouge sur blanc*, 1956  
© Succession Jean McEwen/SODRAC (2013)



54

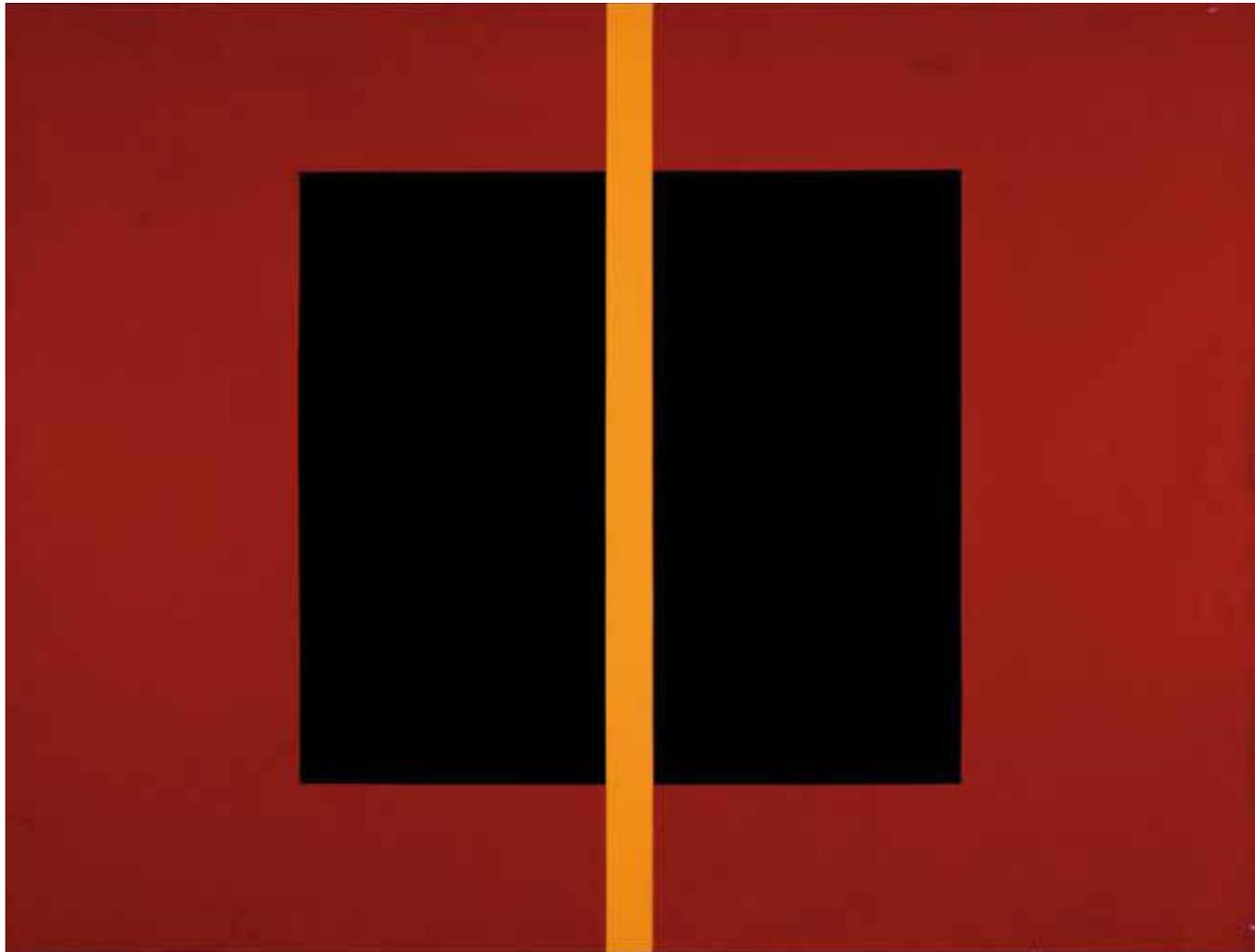
**Fernand Leduc**

*Porte d'orient*, 1955

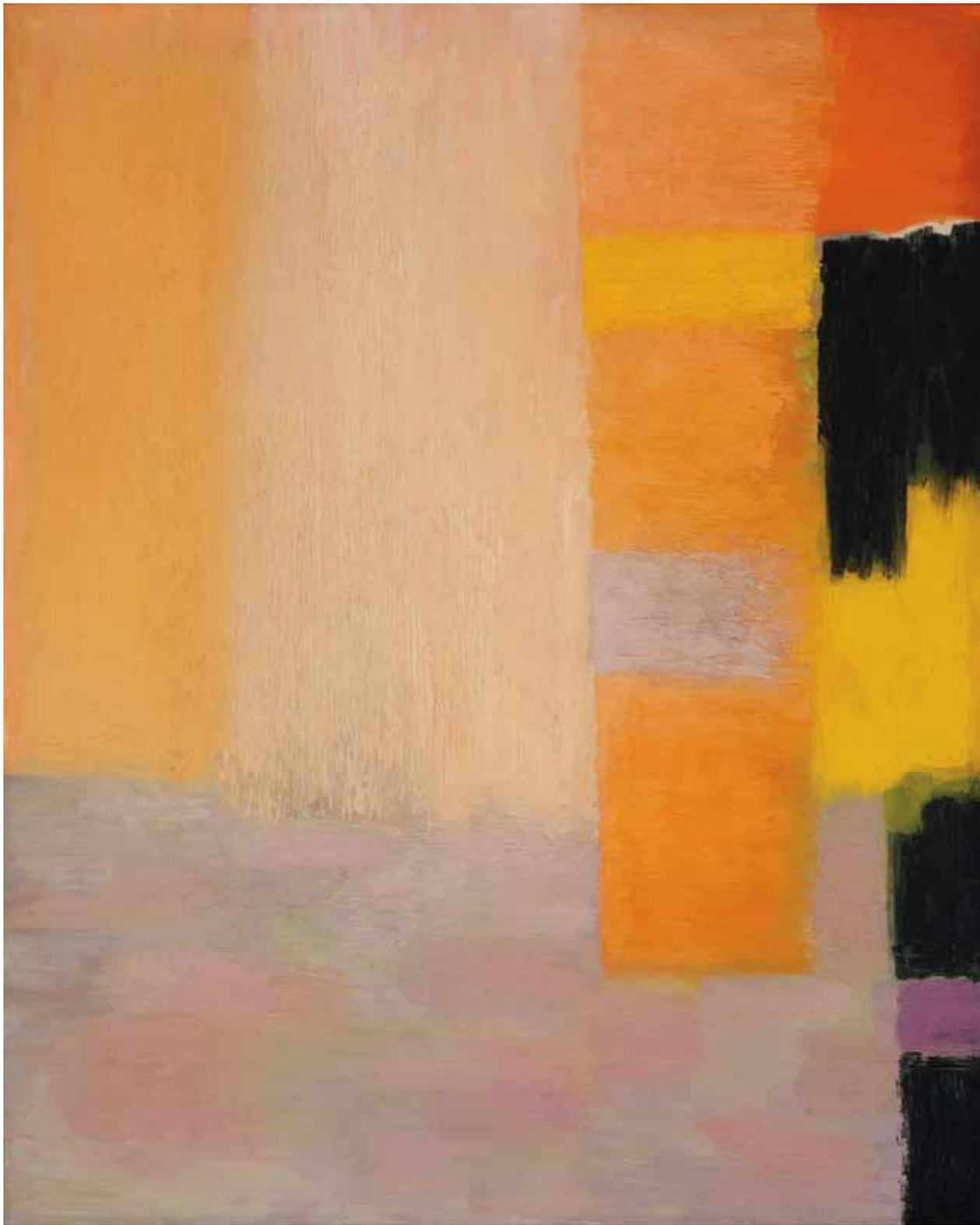
© Fernand Leduc/SODRAC (2013)



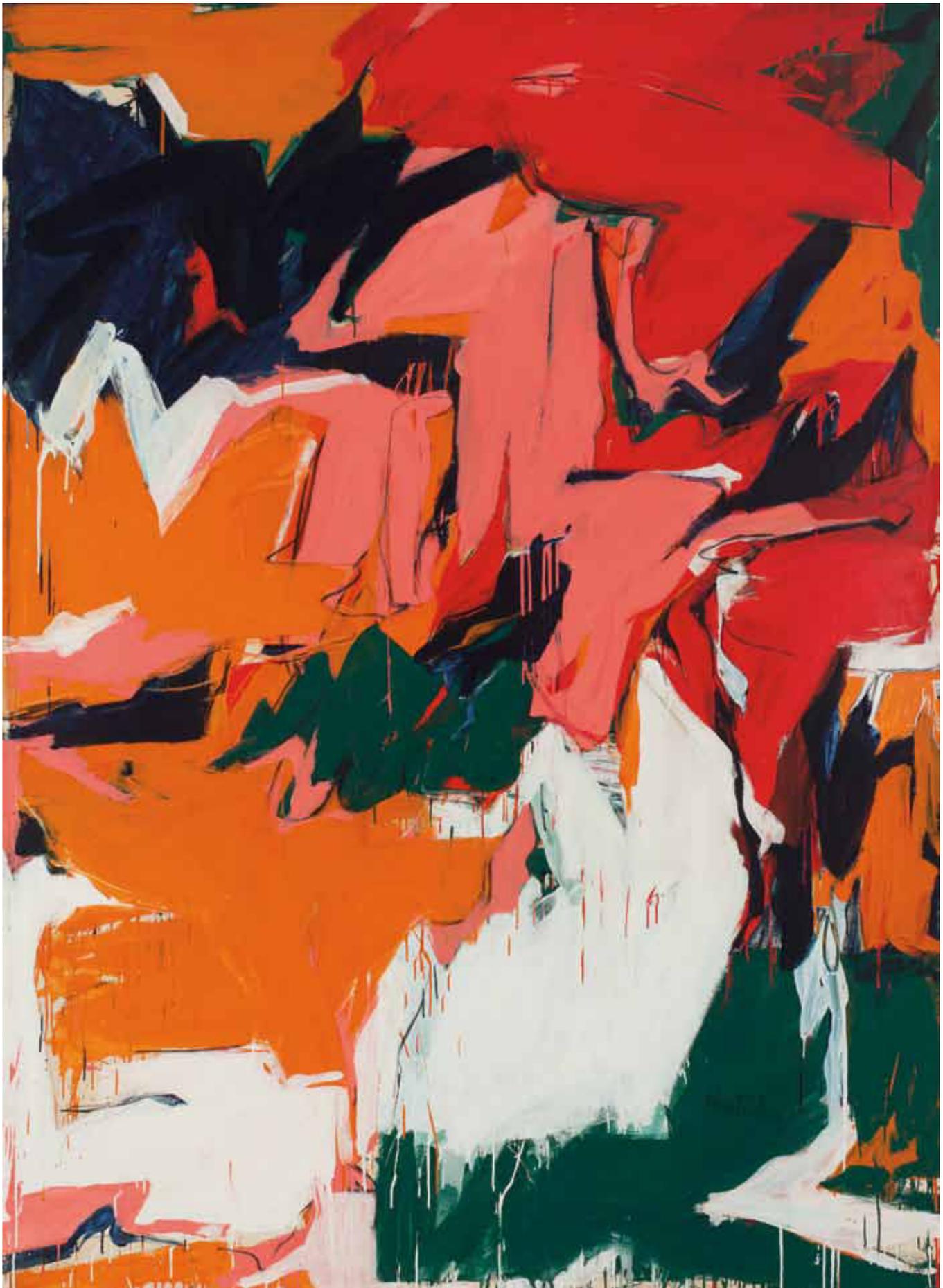
53  
**Denis Juneau**  
*Blanc, noir et couleurs, 1958*



52  
**Jean Goguen**  
*Verticale jaune*, 1962



55  
**Jean-Paul Mousseau**  
*Soleil*, 1956



56  
**Jacques Hurtubise**  
*Peinture n° 43, 1962*  
© Jacques Hurtubise/SODRAC (2013)



57  
**Lise Gervais**  
*Vorace multicolore*, 1964



61  
**Armand Vaillancourt**  
*Sans titre*, 1963  
© Armand Vaillancourt/SODRAC (2013)

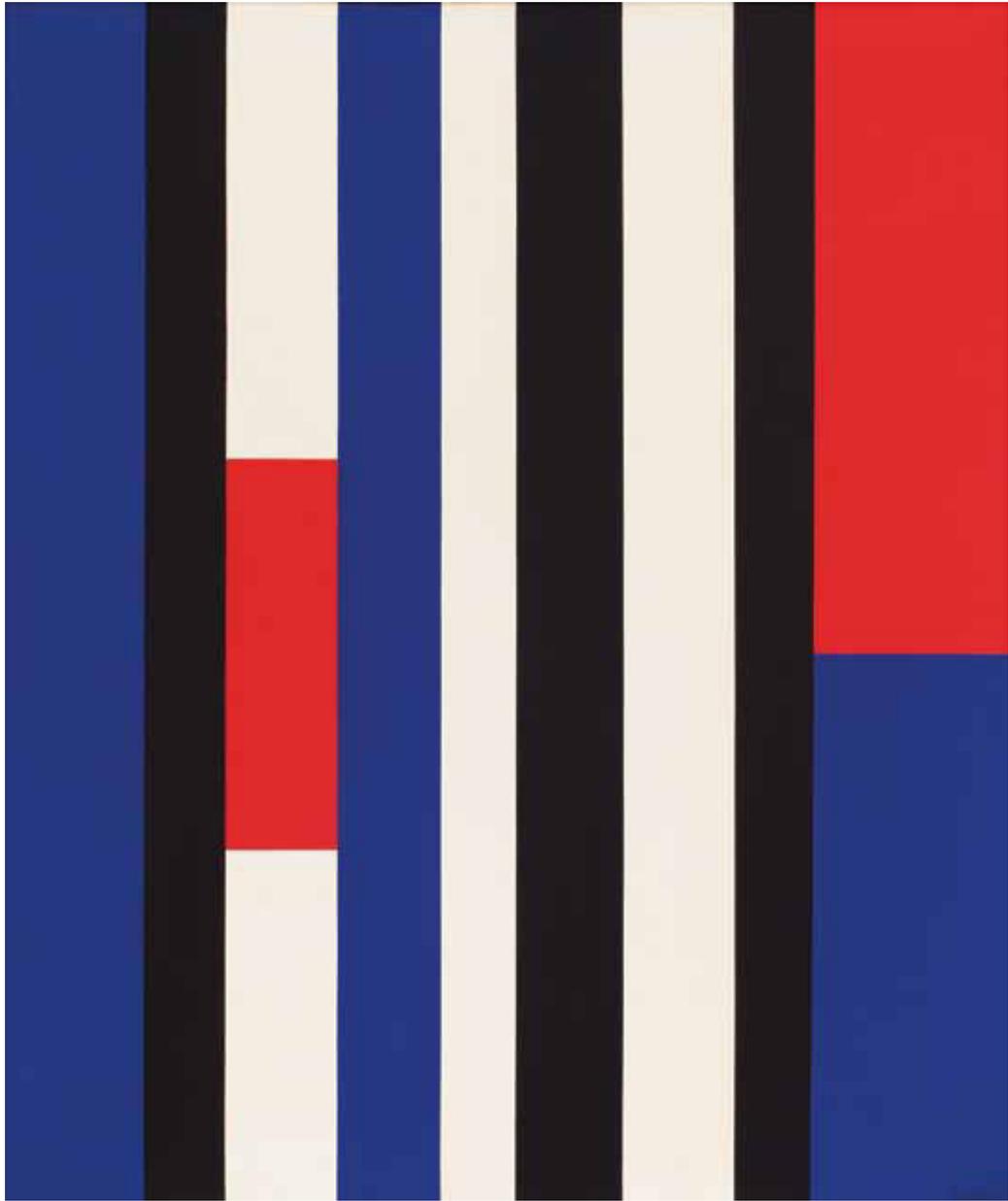


60

**Yves Trudeau**

*La Cité*, 1962

© Yves Trudeau/SODRAC (2013)

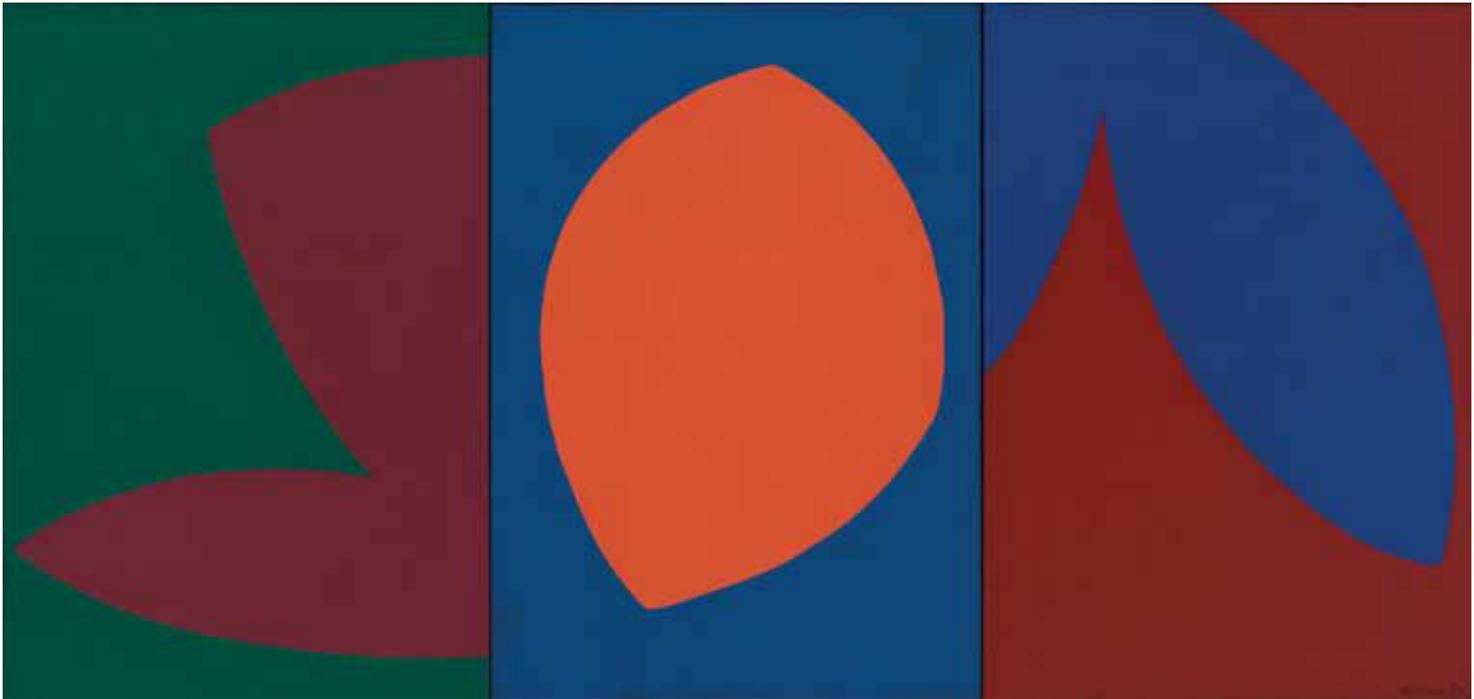


58

**Guido Molinari**

*Rectangles rouges*, 1961

© Succession Guido Molinari/SODRAC (2013)



59

**Fernand Leduc**

*Triptyque*, 1964

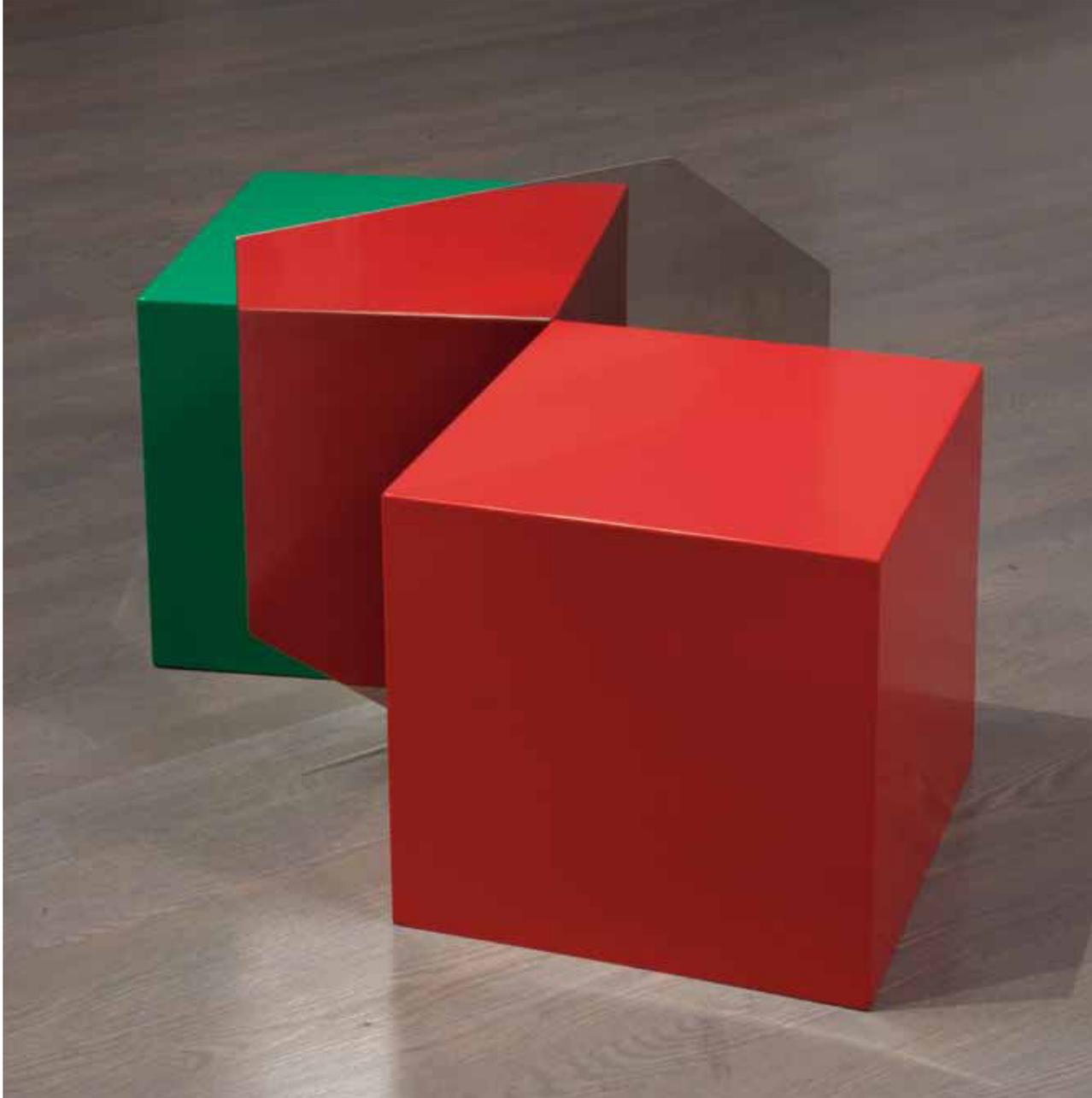
© Fernand Leduc/SODRAC (2013)



62  
**Marcel Barbeau**  
*Rétine virevoltante*, 1966



63  
**Serge Tousignant**  
*Gémination, 1967*





6

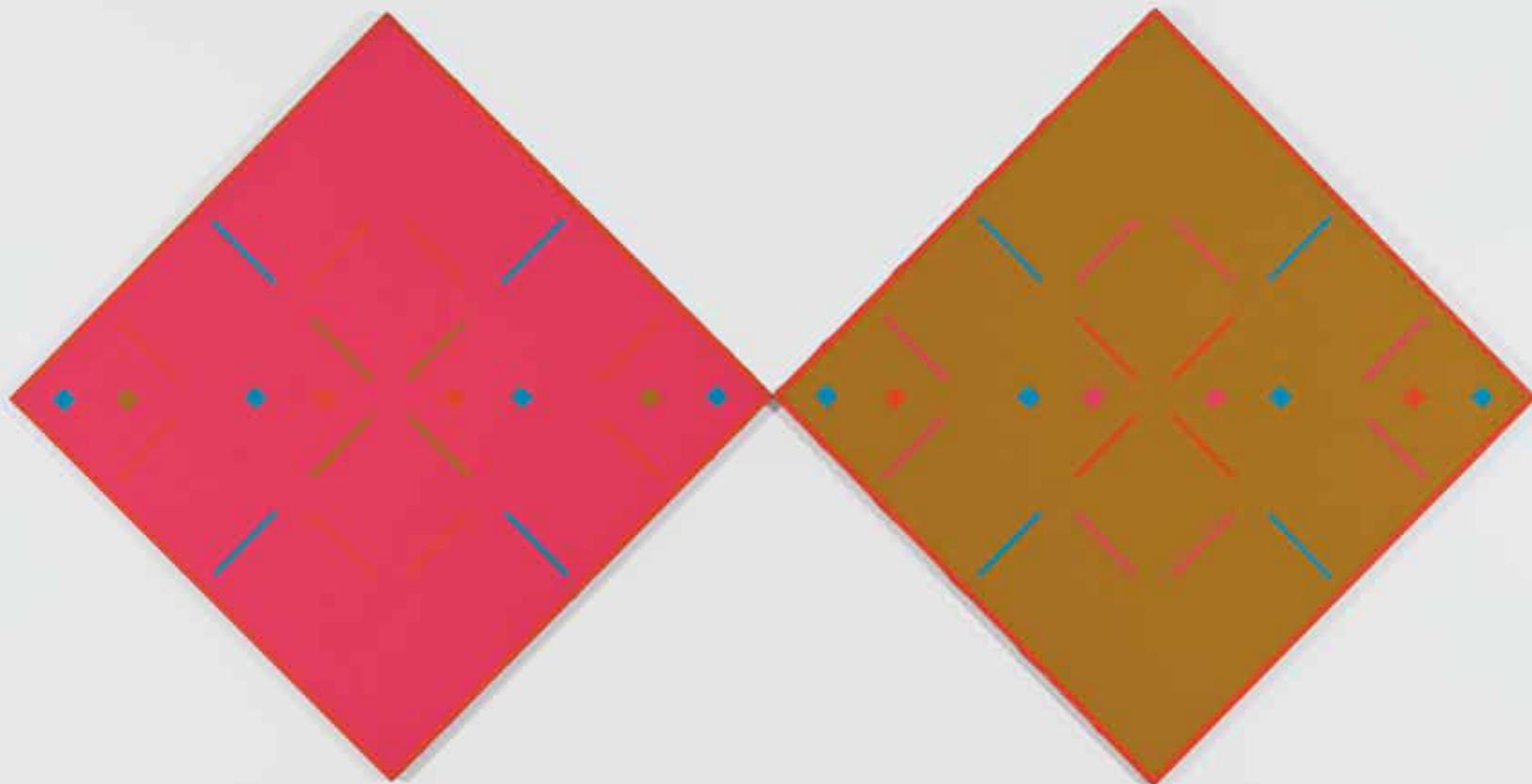
**Peinture et  
sculpture :  
pluralité de  
l'abstraction  
(1963–1979)**



64  
**Jean-Paul Mousseau**  
*Modulation espace bleu*, 1963



66  
**Claude Tousignant**  
*Gong*, 1965



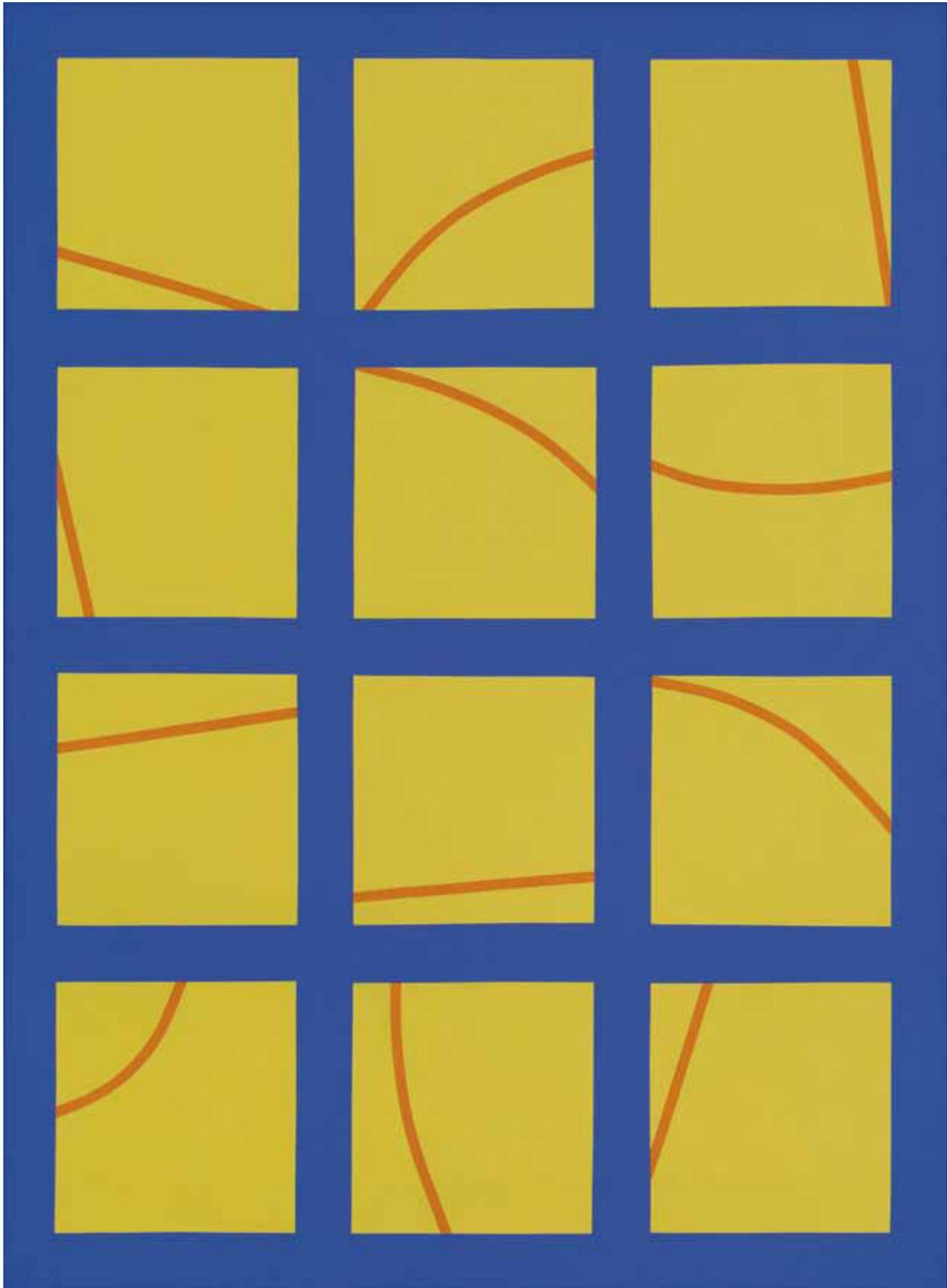
65

**Yves Gaucher**

*Fish Eyes et Danse carrée, 1965*

© Succession Yves Gaucher/SODRAC (2013)







71  
**Peter Gnass**  
*Lumenstructure n° 8, 1968*

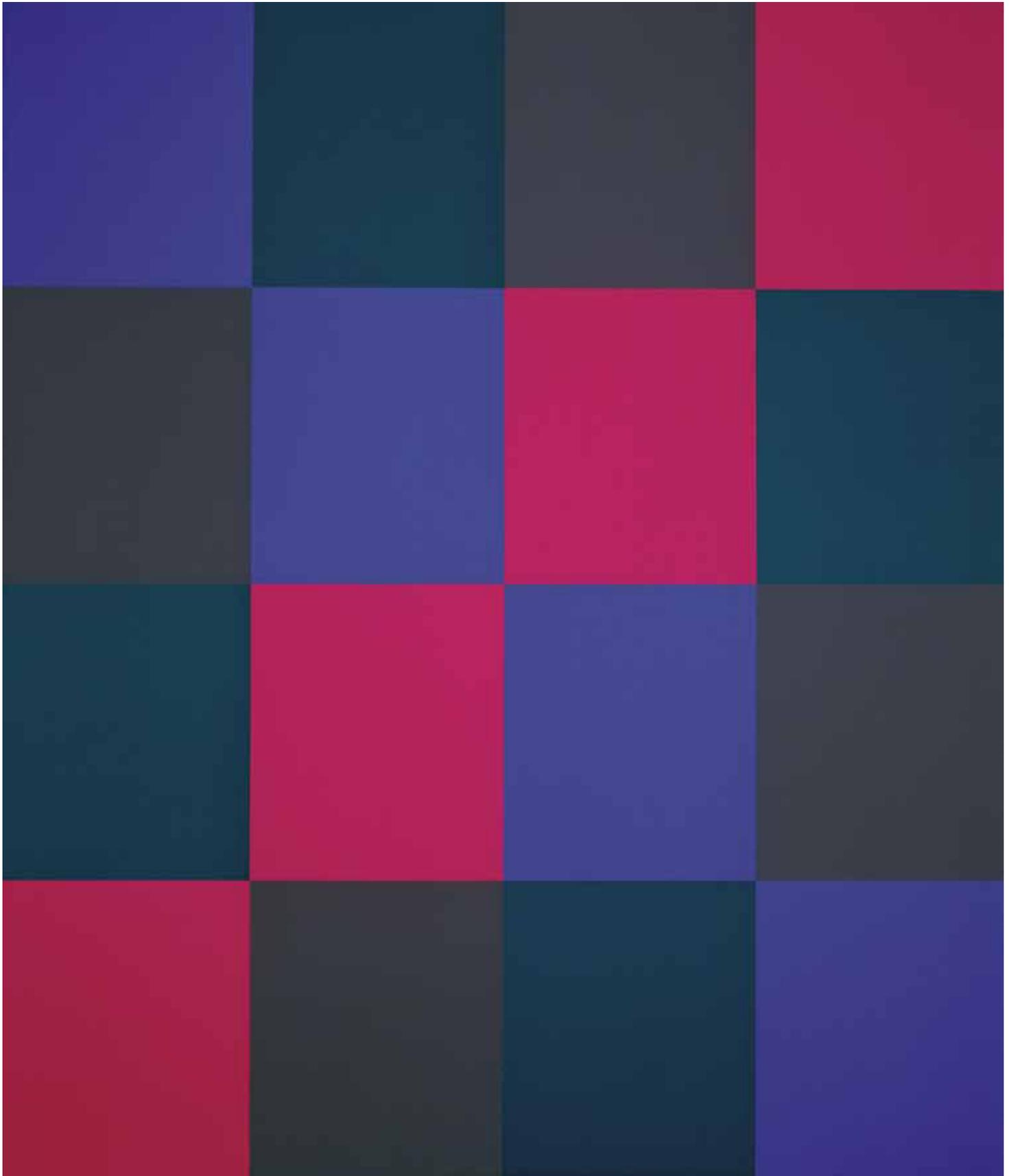


103

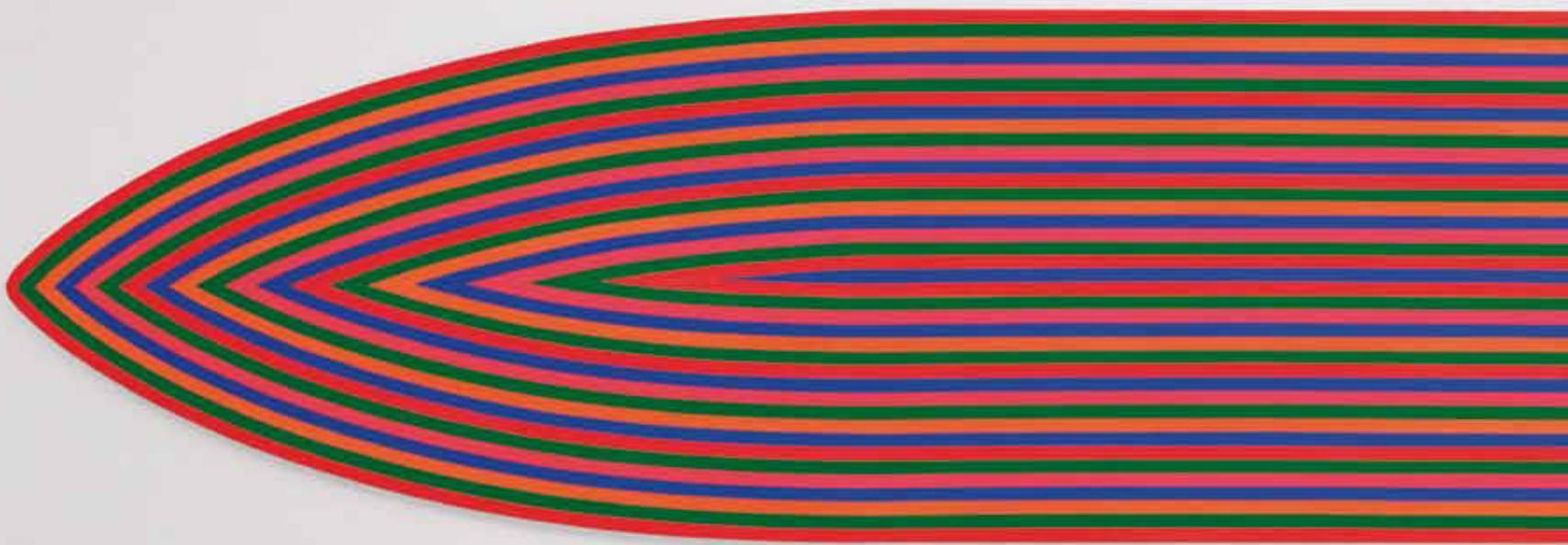
**Guido Molinari**

*Mutation sérielle n° 7, 1967*

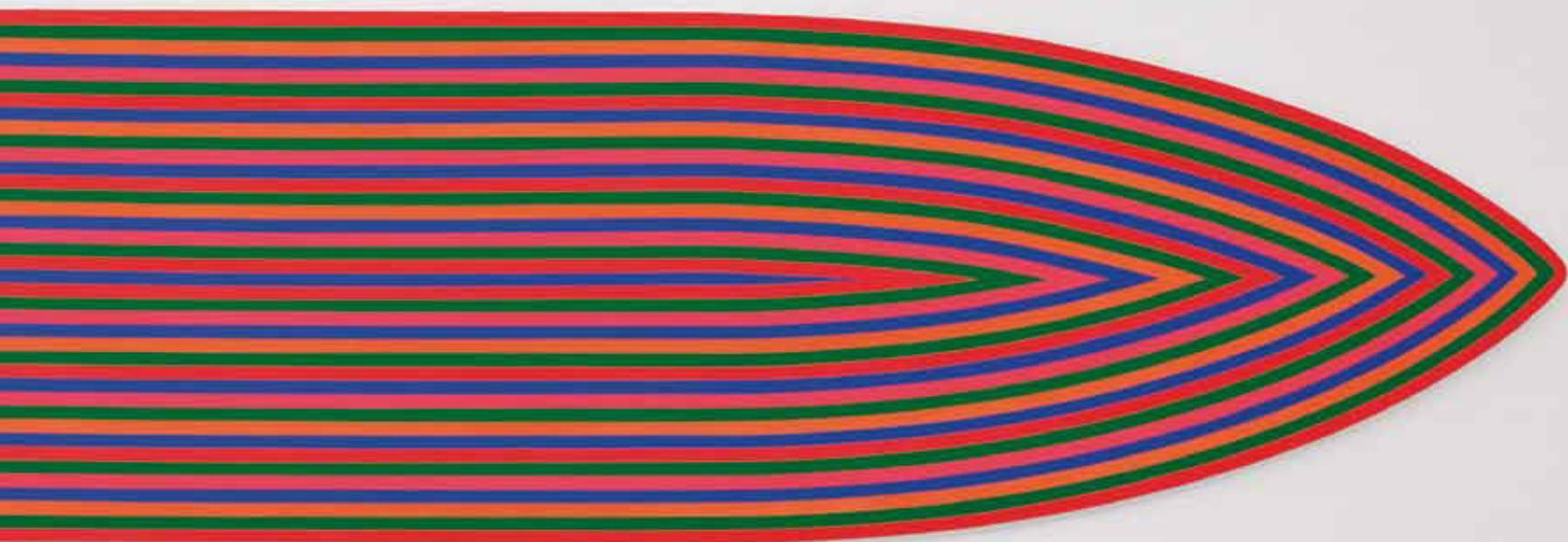
© Succession Guido Molinari/SODRAC (2013)



73  
**Guido Molinari**  
*Structure*, 1970  
© Succession Guido Molinari/SODRAC (2013)



104  
**Claude Tousignant**  
*La Grande Ligne perdue*, 1969





72  
**Françoise Sullivan**  
*Spirale*, 1969  
© Françoise Sullivan/SODRAC (2013)



69  
**Ulysse Comtois**  
*Colonne n° 6, 1967*



70  
**Ulysse Comtois**  
*Colonne*, 1970



75  
**Henry Saxe**  
*For Three Blocks, 1976*  
© Henry Saxe/SODRAC (2013)



74  
**Rita Letendre**  
*Malapeque II*, 1973



76

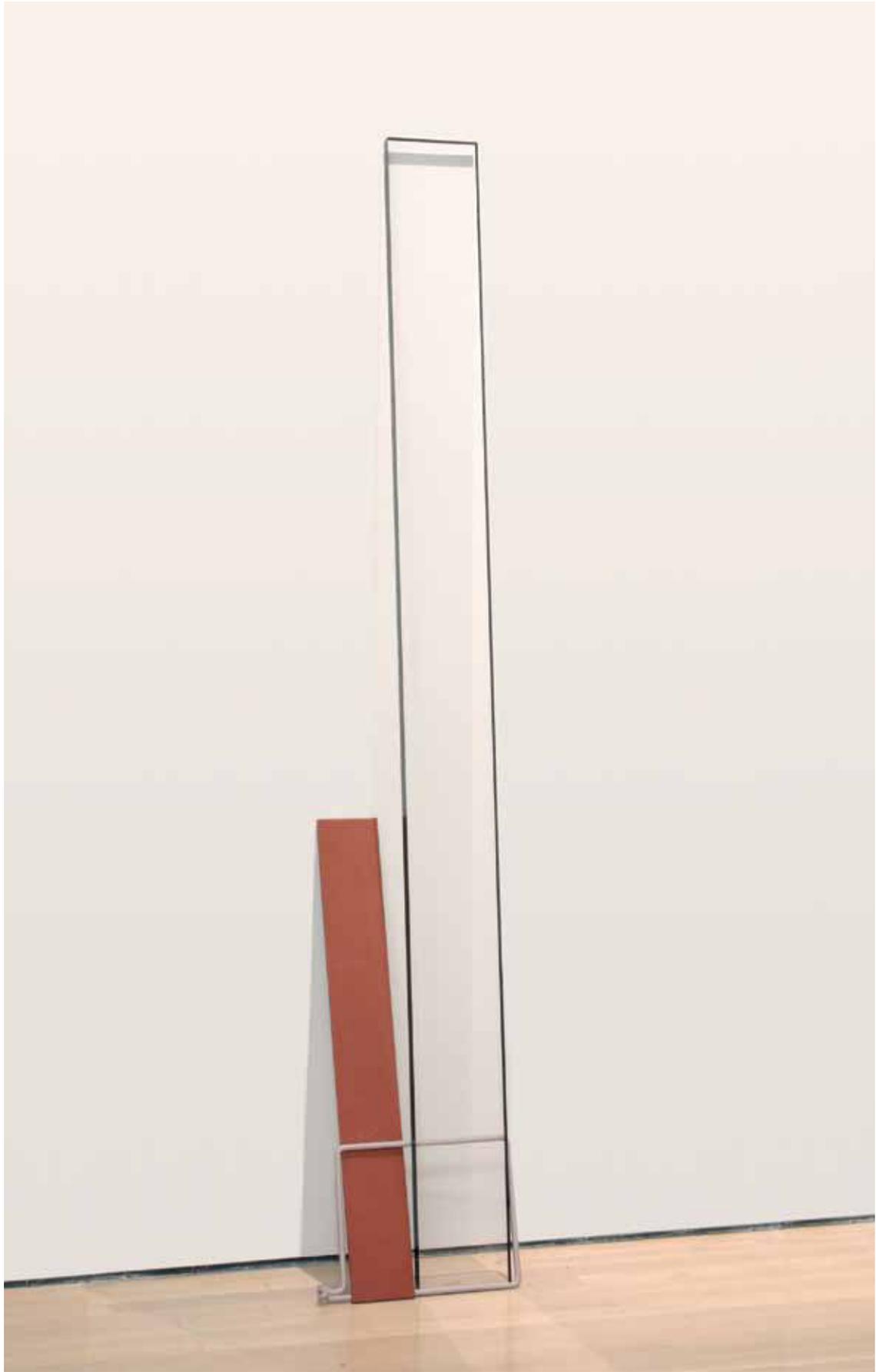
**Serge Lemoyne**

*Une pointe bleue entre deux pointes blanches, 1978*

© Succession Serge Lemoyne/SODRAC (2013)



77  
**Charles Daudelin**  
*La Colonne*, 1973–1978  
© Succession Charles Daudelin/SODRAC (2013)



78  
**Michel Goulet**  
*Lieu interdit IX*, 1978



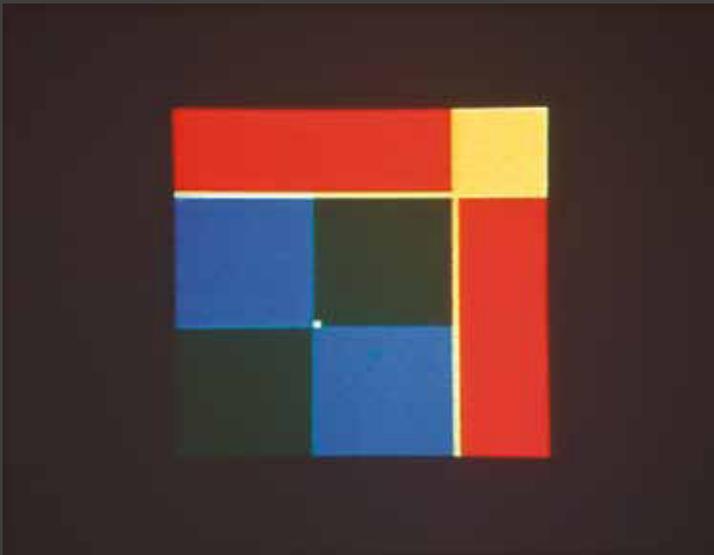
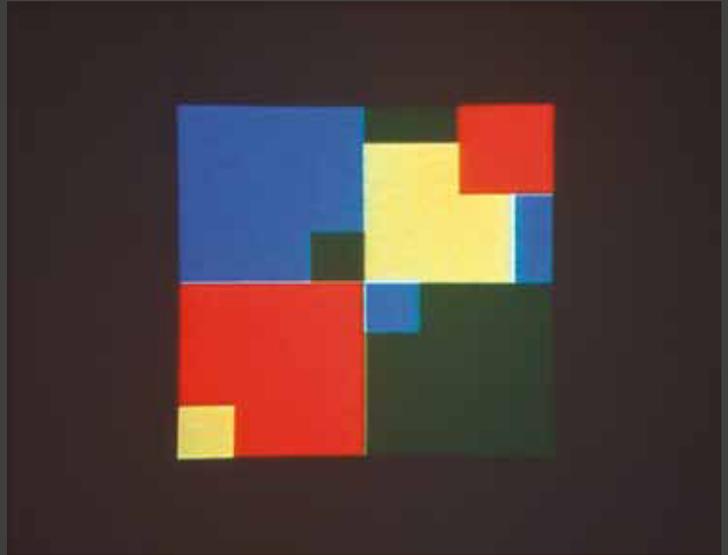
79  
**Louis Comtois**  
*From Cadmium Red Deep, 1979*



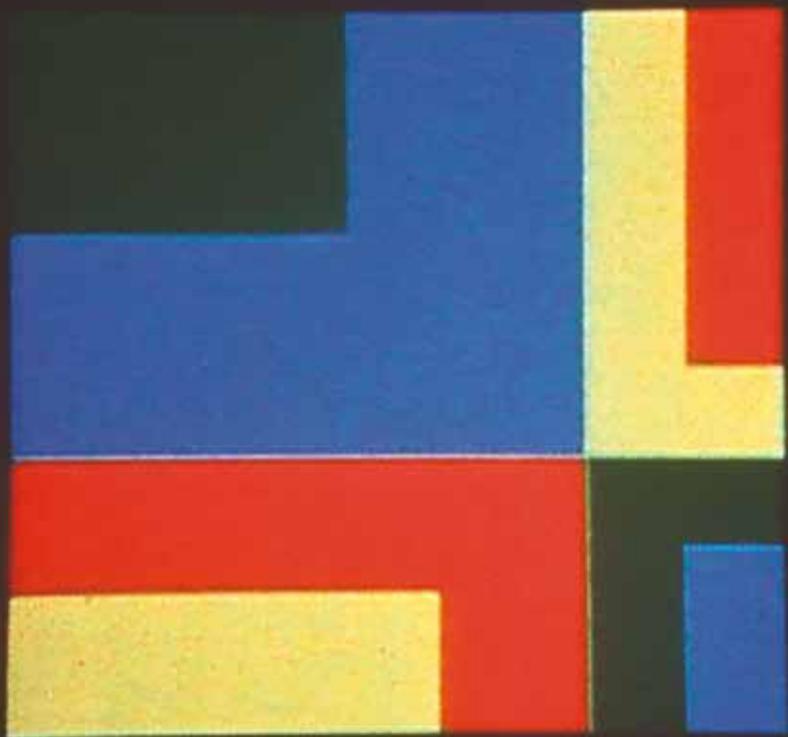


7

**«La couleur  
en mouvement»  
(1975)**



80  
**Roger Vilder**  
*Color in Motion*, 1975





**Réinventer la  
peinture abstraite?  
(les années  
1980-1990)**



81

**Joseph Branco**

*Rejouer la mort, seulement pour vous plaire I*, 1985

© Joseph Branco/SODRAC (2013)



82  
**Richard Mill**  
*Sans titre*, 1988



83  
**Michel Daigneault**  
*Encadrer un vert*, 1992



84  
**Jean-Marie Delavalle**  
*Grande plaque aluminium, 1992*



85  
**Christian Kiopini**  
*Plante verte n° 1, 1995*



87  
**Jocelyn Jean**  
*Les Quatre Balises*, 1997



86  
**Françoise Sullivan**  
*Rouge n<sup>os</sup> 2, 3, 5, 6, 1997*  
© Françoise Sullivan/SODRAC (2013)





9

**De la sculpture  
et de la peinture  
(1981–2011)**

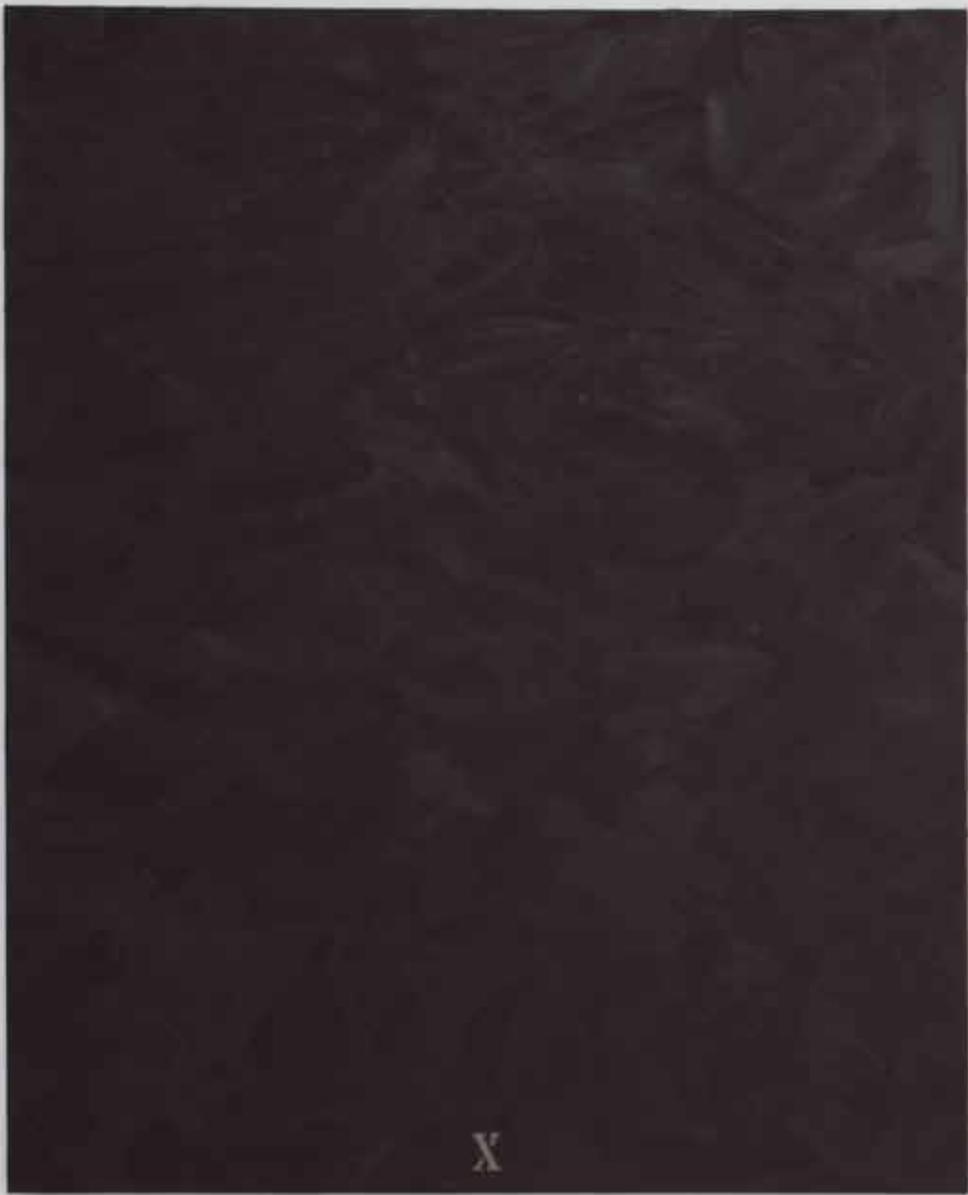
88

**Roland Poulin**

*Des ombres dans les angles, 1981–1982*

© Roland Poulin/SODRAC (2013)





89

**Charles Gagnon**

*La Création de l'univers (version abrégée) /*

*The Creation of the Universe (Abridged Version), 1993*





90

**Yves Gaucher**

*5 Bleus*, 1996–1997

© Succession Yves Gaucher/SODRAC (2013)





91  
**Stéphane La Rue**  
2:39, 1999



92  
**Stéphane La Rue**  
32:55, 1999



93  
**Stéphane La Rue**  
*11:18, 1999*



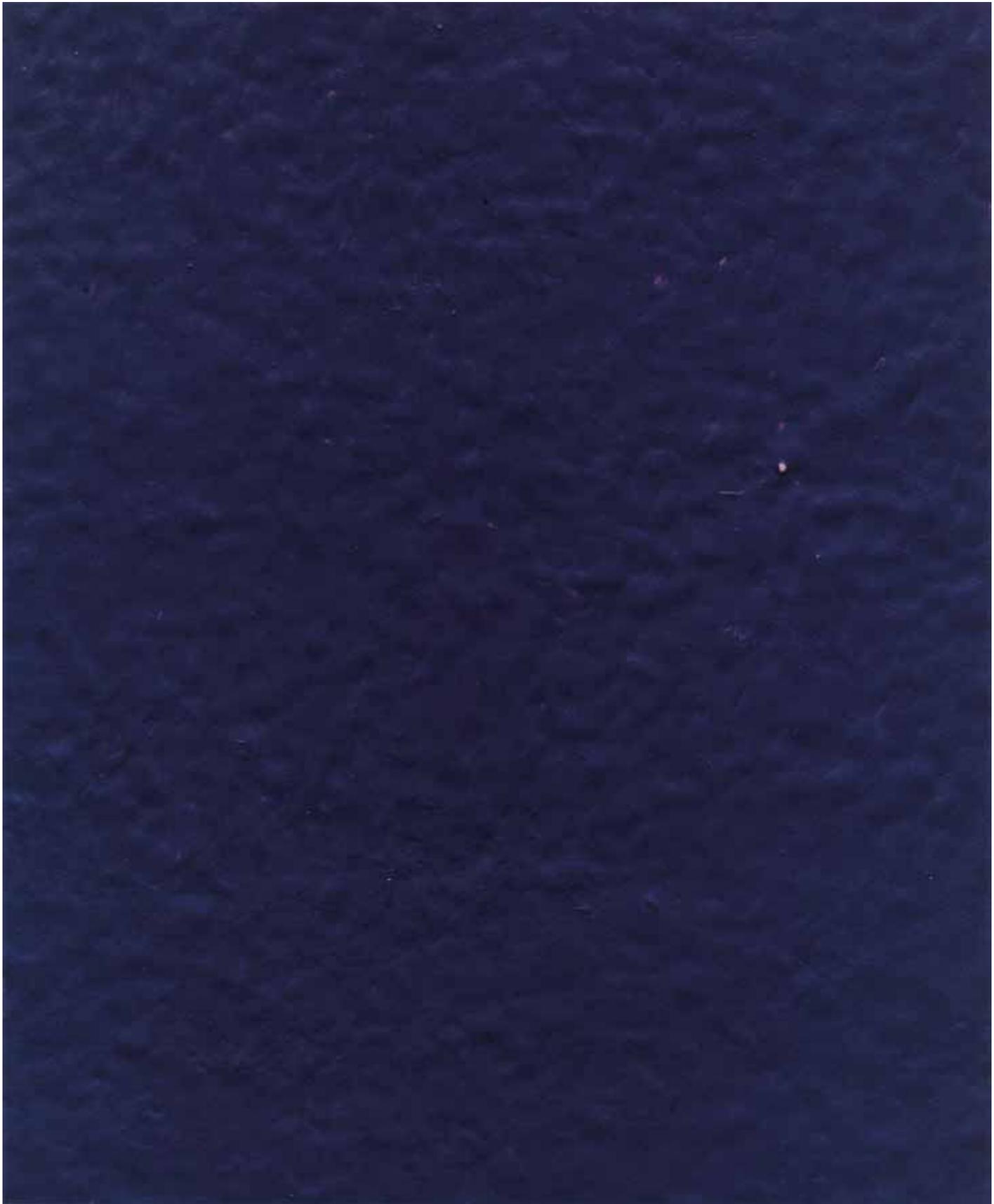
94  
**François Lacasse**  
*Blanc-manger pour le visible, 2000*



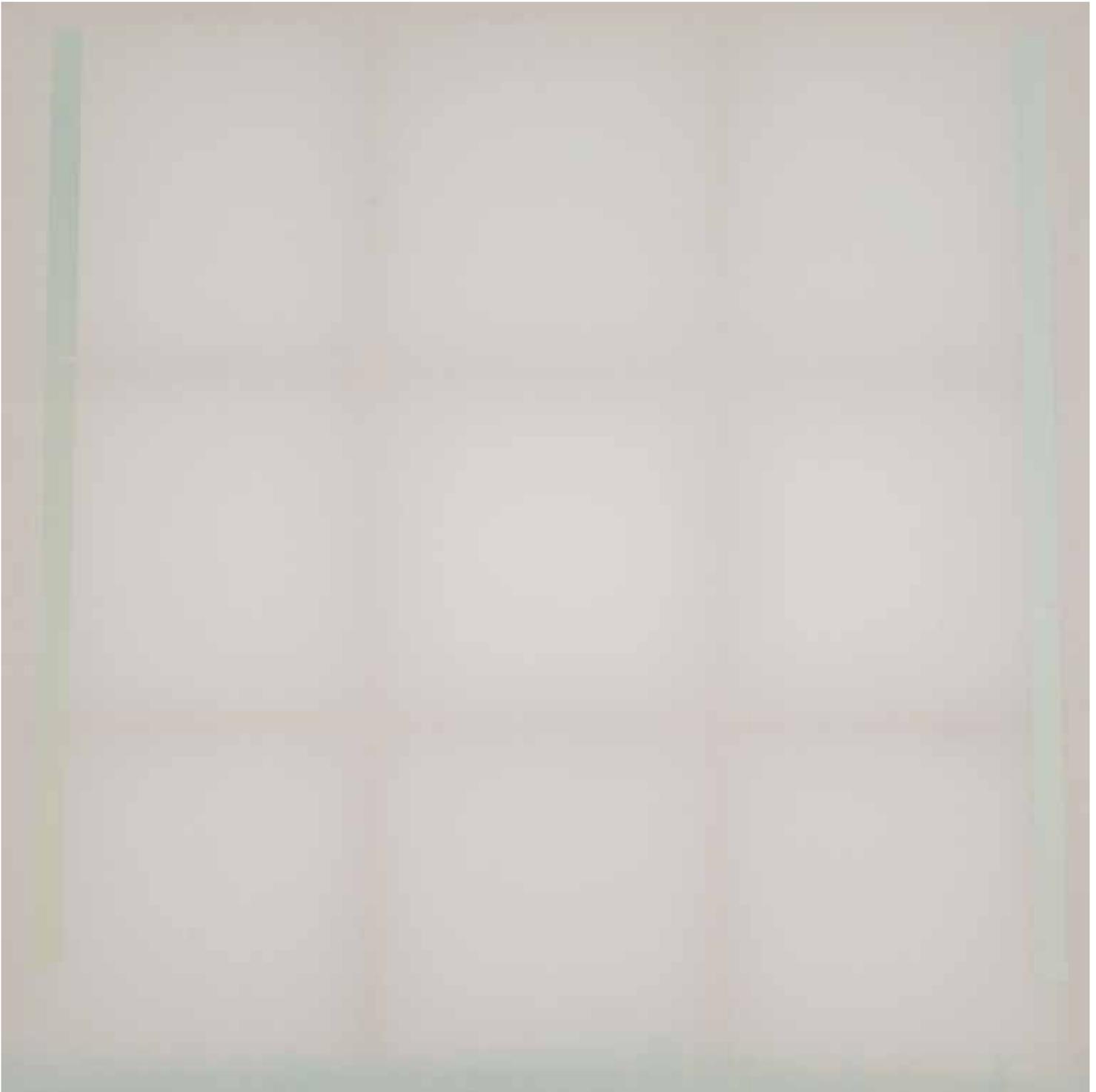
95  
**Francine Savard**  
*Casier pour objet du désir, 2000*



96  
**Claude Tousignant**  
*Modulateur de lumière n° 3, 2001–2003*



97  
**David K. Ross**  
*MACM (après 1989), 2010*



98  
**Chris Kline**  
*Divider No. 6, 2011*



10

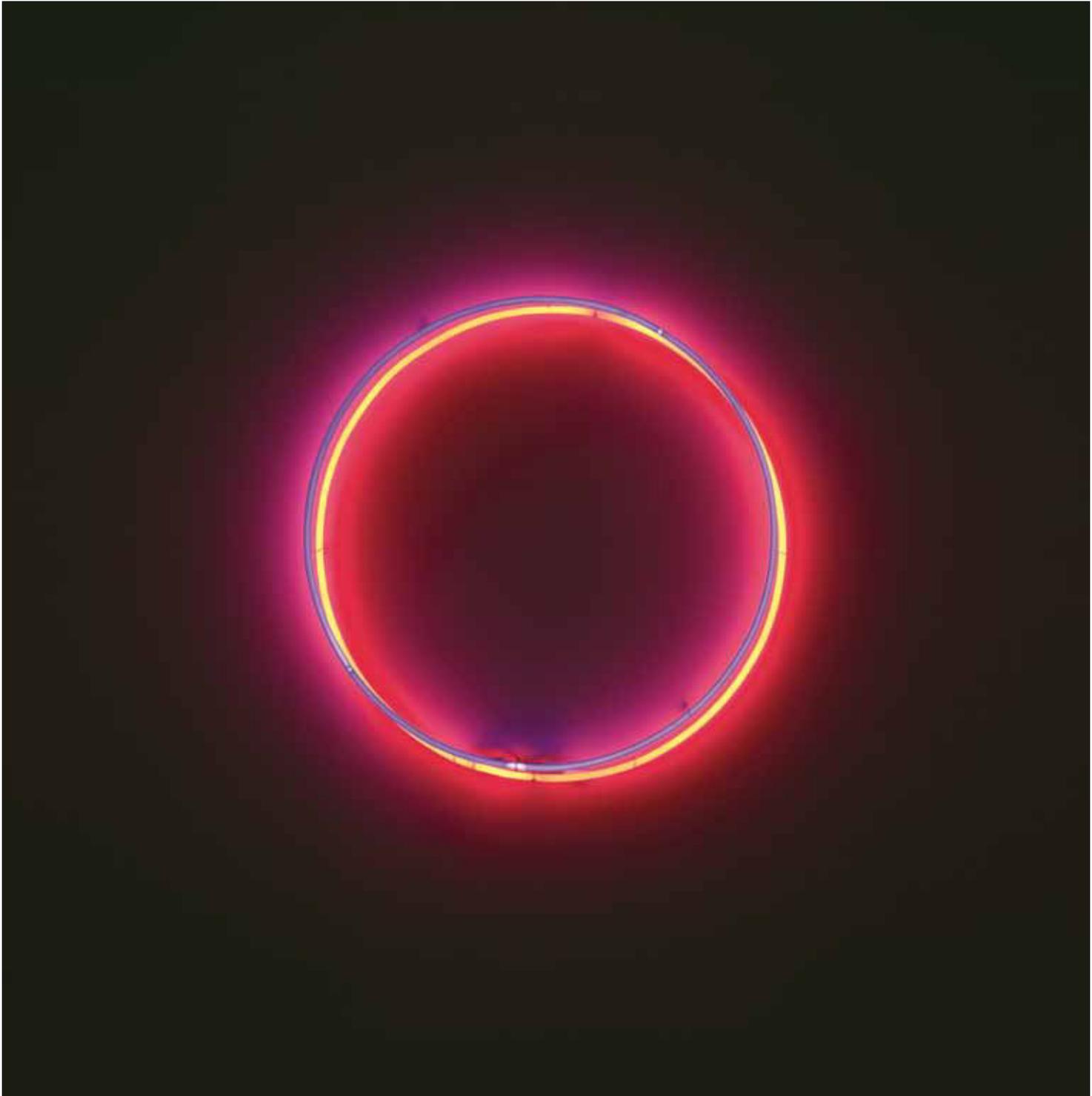
# Circularité : des allers-retours



99  
**Suzelle Levasseur**  
*N° 380, 1995*



100  
**Mario Côté**  
*Variations Vertov*, 1996



101

**Laurent Grasso**

*Éclipse*, 2010

© Laurent Grasso/SODRAC (2013)



## Liste des artistes

**Alleyn, Edmund**  
Québec, Québec, 1931–  
Montréal, Québec, 2004  
**6** [p. 101]

**Barbeau, Marcel**  
Montréal, Québec, 1925  
**30** [p. 132], **62** [p. 169]

**Belzile, Louis**  
Rimouski, Québec, 1929  
**49** [p. 153], **50** [p. 154]

**Borduas, Paul-Émile**  
Mont-Saint-Hilaire, Québec, 1905–  
Paris, France, 1960  
**3** [p. 98], **4** [p. 99], **13** [p. 110],  
**14** [p. 111], **15** [p. 112], **16** [p. 113],  
**17** [p. 114], **18** [p. 116], **19** [p. 117],  
**20** [p. 118], **21** [p. 119]

**Branco, Joseph**  
Sainte-Foy, Québec, 1959  
**81** [p. 200]

**Brandtner, Fritz**  
Dantzig, Pologne, 1896–  
Montréal, Québec, 1969  
**5** [p. 100]

**Comtois, Louis**  
Montréal, Québec, 1945–  
New York, N.Y., É.-U., 1990  
**79** [p. 192]

**Comtois, Ulysse**  
Granby, Québec, 1931–  
Saint-Hyacinthe, Québec, 1999  
**11** [p. 106], **69** [p. 185], **70** [p. 186]

**Côté, Mario**  
Sayabec, Québec, 1954  
**100** [p. 227]

**Daigneault, Michel**  
Montréal, Québec, 1956  
**83** [p. 202]

**Dallaire, Jean**  
Hull, Québec, 1916–  
Vence, France, 1965  
**7** [p. 102]

**Daudelin, Charles**  
Granby, Québec, 1920–  
Kirkland, Québec, 2001  
**77** [p. 190]

**Delavalle, Jean-Marie**  
Clermont-Ferrand, France, 1944  
**84** [p. 203]

**Ewen, Paterson**  
Montréal, Québec, 1925–  
London, Ontario, 2002  
**10** [p. 105], **68** [p. 178]

**Ferron, Marcelle**  
Louiseville, Québec, 1924–  
Outremont, Québec, 2001  
**9** [p. 104], **34** [p. 136], **35** [p. 137]

**Gagnon, Charles**  
Montréal, Québec, 1934–2003  
**67** [p. 177], **89** [p. 212]

**Gaucher, Yves**  
Montréal, Québec, 1934–2000  
**65** [p. 176], **90** [p. 214]

**Gauvreau, Claude**  
Montréal, Québec, 1925–1971  
**36** [p. 138], **37** [p. 139]

**Gauvreau, Pierre**  
Montréal, Québec, 1922–2011  
**38** [p. 140], **39** [p. 141]

**Gervais, Lise**  
Saint-Césaire, Québec, 1933–  
Montréal, Québec, 1998  
**57** [p. 164]

**Gnass, Peter**  
Rostock, Allemagne, 1936  
**71** [p. 179]

**Goguen, Jean**  
Montréal, Québec, 1927–1989  
**52** [p. 161]

**Goulet, Michel**  
Asbestos, Québec, 1944  
**78** [p. 191]

**Grasso, Laurent**  
Mulhouse, France, 1972  
**101** [p. 228]

**Hurtubise, Jacques**  
Montréal, Québec, 1939  
**56** [p. 163]

**Jauran (Rodolphe de Repentigny)**  
Saint-Laurent, Québec, 1926–  
Banff, Alberta, 1959  
**40** [p. 144], **41** [p. 145], **42** [p. 146],  
**43** [p. 147]

**Jean, Jocelyn**  
Valleyfield, Québec, 1947  
**87** [p. 205]

**Jérôme, Jean-Paul**  
Montréal, Québec, 1928–2004  
**44** [p. 148], **45** [p. 149]

**Juneau, Denis**  
Verdun, Québec, 1925  
**53** [p. 160]

**Kiopini, Christian**  
Sorel, Québec, 1949  
**85** [p. 204]

**Kline, Chris**  
Oshawa, Ontario, 1973  
**98** [p. 223]

**La Rue, Stéphane**  
Montréal, Québec, 1968  
**91** [p. 216], **92** [p. 217], **93** [p. 218]

**Lacasse, François**  
Rawdon, Québec, 1958  
**94** [p. 219]

**Leduc, Fernand**  
Montréal, Québec, 1916  
**32** [p. 134], **33** [p. 135], **54** [p. 159],  
**59** [p. 168]

**Lemoyne, Serge**  
Acton Vale, Québec, 1941–  
Saint-Hyacinthe, Québec, 1998  
**76** [p. 189]

**Letendre, Rita**  
Drummondville, Québec, 1928  
**74** [p. 188]

**Levasseur, Suzelle**  
Trois-Rivières, Québec, 1953  
**99** [p. 226]

**McEwen, Jean**  
Montréal, Québec, 1923–1999  
**51** [p. 158]

**Mill, Richard**  
Québec, Québec, 1949  
**82** [p. 201]

**Molinari, Guido**  
Montréal, Québec, 1933–2004  
**58** [p. 167], **73** [p. 181], **103** [p. 180]

**Mousseau, Jean-Paul**  
Montréal, Québec, 1927–1991  
**31** [p. 133], **55** [p. 162], **64** [p. 174]

**Pellan, Alfred**  
Québec, Québec, 1906–  
Laval, Québec, 1988  
**2** [p. 97]

**Pellerin, Guy**  
Sainte-Agathe-des-Monts, Québec,  
1954  
**1** [p. 96]

**Poulin, Roland**  
St. Thomas, Ontario, 1940  
**88** [p. 211]

**Riopelle, Jean-Paul**  
Montréal, Québec, 1923–  
Saint-Antoine-de-l'Isle-aux-Grues,  
Québec, 2002  
**8** [p. 103], **22** [p. 120], **23** [p. 121],  
**24** [p. 123], **25** [p. 124], **26** [p. 126],  
**102** [p. 122]

**Ross, David K.**  
Weston, Ontario, 1966  
**97** [p. 222]

**Roussil, Robert**  
Montréal, Québec, 1925–  
Tourettes-sur-Loups, France, 2013  
**27** [p. 127], **28** [p. 128], **29** [p. 129]

**Savard, Francine**  
Montréal, Québec, 1954  
**95** [p. 220]

**Saxe, Henry**  
Montréal, Québec, 1937  
**75** [p. 187]

**Sullivan, Françoise**  
Montréal, Québec, 1955  
**72** [p. 184], **86** [p. 206]

**Toupin, Fernand**  
Montréal, Québec, 1930–  
Repentigny, Québec, 2009  
**46** [p. 150], **47** [p. 151], **48** [p. 152]

**Tousignant, Claude**  
Montréal, Québec, 1932  
**12** [p. 107], **66** [p. 175], **96** [p. 221],  
**104** [p. 182]

**Tousignant, Serge**  
Montréal, Québec, 1942  
**63** [p. 170]

**Trudeau, Yves**  
Montréal, Québec, 1930  
**60** [p. 166]

**Vaillancourt, Armand**  
Black Lake, Québec, 1929  
**61** [p. 165]

**Vilder, Roger**  
Beyrouth, Liban, 1938–  
Saint-Antoine-de-l'Isle-aux-Grues,  
Québec, 2002  
**80** [p. 196]

## Liste des œuvres exposées

**1 Abstraction:  
l'abandon de  
toute intention de  
représentation**

1 [p. 96]

**Guy Pellerin**  
*n° 228–Ici/Ailleurs*  
1993

Acrylique sur bois  
60 × 540 × 7,2 cm (l'ensemble)  
60 × 60 × 7,2 cm (chaque  
élément)  
D 00 46 I 5  
Don, l'artiste, 2000

2 [p. 97]

**Alfred Pellan**  
*Sous-terre*  
1938  
Huile sur toile  
33 × 55 cm  
A 71 124 P 1  
Achat, Collection Gisèle et  
Gérard Lortie, 1971

3 [p. 98]

**Paul-Émile Borduas**  
*Viol aux confins de la matière*  
1943  
Huile sur toile  
40,4 × 46,5 cm  
A 71 56 P 1  
Achat, Collection Gisèle et  
Gérard Lortie, 1971

4 [p. 99]

**Paul-Émile Borduas**  
*Paysage*  
1946  
Huile sur toile  
19,6 × 25,5 cm  
A 71 47 P 1  
Achat, Collection Gisèle et  
Gérard Lortie, 1971

5 [p. 100]

**Fritz Brandtner**  
*St. Lawrence River*  
1952  
Collage sur papier  
12,5 × 27,5 cm  
D 87 139 CO 1  
Don, Collection Bruno M. et  
Ruby Cormier, 1987

6 [p. 101]

**Edmund Alleyn**  
*Sans titre*  
1956  
Huile sur toile  
24,5 × 35,3 cm  
D 92 1345 P 1  
Don, Collection particulière,  
1992

7 [p. 102]

**Jean Dallaire**  
*Abstraction*  
1958  
Huile sur toile  
18,4 × 26 cm  
D 92 1355 P 1  
Don à la mémoire de Ghyslaine  
Bélangier-Lafontaine, 1992

8 [p. 103]

**Jean-Paul Riopelle**  
*Feux-follets*  
1956  
Huile sur toile  
55,5 × 46 cm  
A 71 126 P 1  
Achat, Collection Gisèle et  
Gérard Lortie, 1971

9 [p. 104]

**Marcel Ferron**  
*Sans titre*  
1960  
Huile sur toile  
65,2 × 46,4 cm  
D 98 114 P 1  
Don, Robert A. Thomas, 1998

10 [p. 105]

**Paterson Ewen**  
*The Star*  
Vers 1962  
Huile sur toile  
25,6 × 35,9 cm  
A 71 73 P 1  
Achat, Collection Gisèle et  
Gérard Lortie, 1971

11 [p. 106]

**Ulysse Comtois**  
*Sans titre*  
1965  
Huile sur toile  
30 × 40 cm  
A 92 1052 P 1  
Achat, Collection Lavalin,  
1992

12 [p. 107]

**Claude Tousignant**  
*Sulfo-Sélénide*  
1973  
Acrylique sur toile  
30,6 cm (diamètre)  
A 73 12 P 2  
Achat, Galerie B (Montréal),  
1973

**2 Paul-Émile Borduas,  
Jean-Paul Riopelle  
et Robert Roussil**

13 [p. 110]

**Paul-Émile Borduas**  
*Palette d'artiste surréaliste*  
ou 3.45  
1945  
Huile sur toile  
57,5 × 76,2 cm  
A 71 57 P 1  
Achat, Collection Gisèle et  
Gérard Lortie, 1971

14 [p. 111]

**Paul-Émile Borduas**  
*Le Facteur ailé de la falaise*  
ou 5.47  
1947  
Huile sur toile  
81,9 × 109,9 cm  
A 75 20 P 1  
Achat, Louis Bernard, 1975

15 [p. 112]

**Paul-Émile Borduas**  
*Le Carnaval des objets*  
délaissés  
1949  
Huile sur toile  
56,2 × 47,2 cm  
D 73 65 P 1  
Don, Musées nationaux du  
Canada, 1973

16 [p. 113]

**Paul-Émile Borduas**  
*Neiges d'octobre*  
1953  
Huile sur toile  
50,7 × 40,7 cm  
D 73 66 P 1  
Don, Musées nationaux du  
Canada, 1973

17 [p. 114]

**Paul-Émile Borduas**  
*Pâques*  
1954  
Huile sur toile  
183 × 304 cm  
D 73 67 P 1  
Don, Musées nationaux du  
Canada, 1973

18 [p. 116]

**Paul-Émile Borduas**  
*L'Étang recouvert de givre*  
1954  
Huile sur toile  
61,2 × 76,3 cm  
D 73 69 P 1  
Don, Musées nationaux du  
Canada, 1973

19 [p. 117]

**Paul-Émile Borduas**  
*Cheminement bleu*  
1955  
Huile sur toile  
147,5 × 114,5 cm  
D 76 42 P 1  
Don, Iris et Dr Max Stern,  
1976

20 [p. 118]

**Paul-Émile Borduas**  
*Chatoiement*  
1956  
Huile sur toile  
147 × 114 cm  
A 71 50 P 1  
Achat, Collection Gisèle et  
Gérard Lortie, 1971

21 [p. 119]

**Paul-Émile Borduas**  
*Sans titre (n° 34)*  
1957  
Huile sur toile  
129,8 × 194,8 cm  
D 73 80 P 1  
Don, Musées nationaux du  
Canada, 1973

22 [p. 120]

**Jean-Paul Riopelle**  
*Sans titre*  
1949  
Huile sur toile  
81,1 × 100,1 cm  
A 92 1164 P 1  
Achat, Collection Lavalin,  
1992

23 [p. 121]

**Jean-Paul Riopelle**  
*Sans titre*  
1950  
Huile sur toile  
152,7 × 121,7 cm  
A 74 30 P 1  
Achat, Galerie Pierre Matisse  
(New York), 1974

24 [p. 123]

**Jean-Paul Riopelle**  
*L'Érieux*  
1957  
Huile sur toile  
129,5 × 195 cm  
D 75 51 P 1  
Don, Dr Max Stern, 1975

25 [p. 124]

**Jean-Paul Riopelle**  
*Landing*  
1958  
Huile sur toile  
200 × 375 cm  
A 68 56 P 1  
Achat, l'artiste, 1968

26 [p. 126]

**Jean-Paul Riopelle**  
*Autre pôle*  
1961  
Huile sur toile  
59,7 × 72,9 cm  
A 78 34 P 1  
Achat, Collection  
particulière, 1978

27 [p. 127]

**Robert Roussil**  
*Sans titre*  
1954  
Bois peint  
94,8 × 27,5 × 25,5 cm  
D 02 16 S 1  
Don, Collection particulière,  
2002

28 [p. 128]

**Robert Roussil**  
*Sans titre*  
1954  
Bois peint  
87,8 × 26 × 22,5 cm  
D 02 17 S 1  
Don, Collection particulière,  
2002

29 [p. 129]

**Robert Roussil**  
*Sans titre*  
1954  
Bois peint  
100 × 24,5 × 24 cm  
D 02 18 S 1  
Don, Collection particulière,  
2002

**3 Les automatistes  
(1945–1954)**

30 [p. 132]

**Marcel Barbeau**  
*Le Tumulte à la mâchoire*  
crispée  
1946  
Huile sur toile  
76,8 × 89,3 cm  
D 68 48 P 1  
Don, Gisèle et Gérard Lortie,  
1968

31 [p. 133]

**Jean-Paul Mousseau**  
*Bataille moyenâgeuse*  
1948  
Gouache sur carton  
70,7 × 110 cm  
A 72 13 GO 1  
Achat, Galerie de Montréal,  
1972

- 32** [p. 134]  
**Fernand Leduc**  
*Leur ombre*  
1945  
Huile sur panneau de bois  
39,9 × 45,3 cm  
A 77 41 P 1  
Achat, Galerie B (Montréal),  
1977
- 33** [p. 135]  
**Fernand Leduc**  
*Figure 2*  
1949  
Huile sur carton  
51,3 × 66,7 cm  
D 75 36 P 1  
Don, Collection particulière,  
1975
- 34** [p. 136]  
**Marcelle Ferron**  
*Le Champ russe*  
1947–1948  
Huile sur support rigide  
23,2 × 30,2 cm  
A 97 3 P 1  
Achat, Galerie Michel  
Guimont (Québec), 1997
- 35** [p. 137]  
**Marcelle Ferron**  
*Le Poète enchanté*  
1949  
Huile sur toile marouflée  
sur carton  
35,5 × 25 cm  
A 79 15 P 1  
Achat, l'artiste, 1979
- 36** [p. 138]  
**Claude Gauvreau**  
*Sans titre*  
1954  
Encre sur papier pelure  
21,6 × 14 cm  
A 77 31 D 1  
Achat, Productions du  
Soudain, 1977
- 37** [p. 139]  
**Claude Gauvreau**  
*Sans titre*  
1954  
Encre sur papier pelure  
21,6 × 14 cm  
D 77 14 D 1  
Don, Gabrielle Borduas, 1977
- 38** [p. 140]  
**Pierre Gauvreau**  
*Babilonite*  
1948  
Huile sur bois  
55,5 × 44,7 cm  
A 77 51 P 1  
Achat, Galerie B (Montréal),  
1977
- 39** [p. 141]  
**Pierre Gauvreau**  
*L'Écartèlement du cœur chanté  
par l'oiseau-foin*  
1951  
Huile sur toile  
76,3 × 91,4 cm  
A 92 784 P 1  
Achat, Collection Lavalin,  
1992
- 40** [p. 144]  
**Jauran**  
3-54  
1954  
Huile sur support rigide  
49,7 × 48 cm  
D 78 103 P 1  
Don, Françoise de  
Repentigny, 1978
- 41** [p. 145]  
**Jauran**  
*N° 217*  
Vers 1955  
Huile sur support rigide  
52,8 × 45,6 cm  
D 78 104 P 1  
Don, Françoise de  
Repentigny, 1978
- 42** [p. 146]  
**Jauran**  
*Sans titre*  
Vers 1955  
Huile sur support rigide  
48 × 40 cm  
D 78 105 P 1  
Don, Françoise de  
Repentigny, 1978
- 43** [p. 147]  
**Jauran**  
*N° 197*  
1955  
Huile sur support rigide  
58 × 43,9 cm  
Don de Françoise  
de Repentigny  
D 78 106 P 1  
Don, Françoise de  
Repentigny, 1978
- 44** [p. 148]  
**Jean-Paul Jérôme**  
*L'Aube-Pastorale*  
1954  
Huile sur toile  
46 × 61,4 cm  
A 78 130 P 1  
Achat, Françoise de  
Repentigny, 1978
- 45** [p. 149]  
**Jean-Paul Jérôme**  
*Sans titre*  
1958  
Huile sur toile  
38,3 × 46,1 cm  
D 09 140 P 1  
Don, Collection particulière,  
2009
- 46** [p. 150]  
**Fernand Toupin**  
*Echourie*  
1954  
Huile sur support rigide  
50 × 40,2 cm  
A 77 21 P 1  
Achat, Gilles Corbeil, 1977
- 47** [p. 151]  
**Fernand Toupin**  
*Aire avec ocre*  
1955  
Huile sur support rigide  
80,2 × 54,8 cm  
A 77 22 P 1  
Achat, Gilles Corbeil, 1977
- 48** [p. 152]  
**Fernand Toupin**  
*Aire avec arcs réciproques*  
1956  
Huile sur support rigide  
45,4 × 28,6 cm  
A 77 23 P 1  
Achat, Gilles Corbeil, 1977
- 49** [p. 153]  
**Louis Belzile**  
*Composition*  
1956  
Huile et graphite sur  
support rigide  
61 × 72 cm  
D 98 18 P 1  
Don, Michel Brossard, 1998
- 50** [p. 154]  
**Louis Belzile**  
*Méditation sur le bleu*  
1958  
Huile sur carton toilé  
63,4 × 76,1 cm  
A 78 10 P 1  
Achat, Édith Martin, 1978
- 5** **Seconds Plasticiens  
et autres voies  
de l'abstraction  
(1955–1967)**
- 51** [p. 158]  
**Jean McEwen**  
*Rouge sur blanc*  
1956  
Huile sur toile  
189,5 × 152,8 cm  
A 92 447 P 1  
Achat, Collection Lavalin,  
1992
- 52** [p. 161]  
**Jean Goguen**  
*Verticale jaune*  
1962  
Huile sur toile  
78,9 × 104 cm  
A 92 10 P 1  
Achat, Colette Goguen, 1992
- 53** [p. 160]  
**Denis Juneau**  
*Blanc, noir et couleurs*  
1958  
Huile sur toile  
91,5 × 76 cm  
D 00 126 P 1  
Don, Georges Curzi, 2000
- 54** [p. 159]  
**Fernand Leduc**  
*Porte d'orient*  
1955  
Huile sur toile  
75 × 91,2 cm  
A 79 24 P 1  
Achat, l'artiste, 1979
- 55** [p. 162]  
**Jean-Paul Mousseau**  
*Soleil*  
1956  
Huile sur toile  
126,6 × 101,8 cm  
D 11 1 P 1  
Don, Collection Bruno M. et  
Ruby Cormier, 2011
- 56** [p. 163]  
**Jacques Hurtubise**  
*Peinture n° 43*  
1962  
Émulsion acrylique et  
fusain sur toile  
228,4 × 167 cm  
A 92 891 P 1  
Achat, Collection Lavalin,  
1992
- 57** [p. 164]  
**Lise Gervais**  
*Vorace multiglore*  
1964  
Huile sur toile  
183,2 × 45,9 cm  
A 92 1001 P 1  
Achat, Collection Lavalin,  
1992
- 58** [p. 167]  
**Guido Molinari**  
*Rectangles rouges*  
1961  
Huile sur toile  
102 × 86,3 cm  
A 83 40 P 1  
Achat, Claude Gratton, 1983
- 59** [p. 168]  
**Fernand Leduc**  
*Triptyque*  
1964  
Acrylique sur toile  
64,7 × 137,5 cm  
A 74 22 P 1  
Achat, Galerie de Montréal,  
1974
- 60** [p. 166]  
**Yves Trudeau**  
*La Cité*  
1962  
Fer soudé  
303 × 51 × 45 cm  
A 92 1045 S 1  
Achat, Collection Lavalin,  
1992
- 61** [p. 165]  
**Armand Vaillancourt**  
*Sans titre*  
1963  
Chêne brûlé  
203,2 × 58,4 × 58,4 cm  
D 65 75 S 1  
Don, l'artiste, 1965
- 62** [p. 169]  
**Marcel Barbeau**  
*Rétine virevoltante*  
1966  
Acrylique sur toile  
203,5 × 203,5 cm  
A 67 4 P 1  
Achat, Galerie du Siècle  
(Montréal), 1967
- 63** [p. 170]  
**Serge Tousignant**  
*Gémiation*  
1967  
Acier peint et acier  
inoxydable  
53,3 × 110,8 × 61 cm  
A 67 38 S 1  
Achat, Concours Artistiques  
du Québec 1967

**6 Peinture et sculpture:  
pluralité de  
l'abstraction  
(1963–1979)**

**64** [p. 174]

**Jean-Paul Mousseau**  
*Modulation espace bleu*  
1963  
Huile sur contreplaqué  
203 × 91,2 cm  
A 75 8 P 1  
Achat, Galerie de Montréal,  
1975

**65** [p. 176]

**Yves Gaucher**  
*Fish Eyes et Danse carrée*  
1965  
Acrylique sur toile  
108 cm × 108 cm  
(chaque élément)  
108 × 216 cm (l'ensemble)  
D 75 38 P 2  
Don, Collection particulière,  
1975

**66** [p. 175]

**Claude Tousignant**  
*Gong*  
1965  
Acrylique sur toile  
166,2 cm (diamètre)  
A 92 712 P 1  
Achat, Collection Lavalin,  
1992

**67** [p. 177]

**Charles Gagnon**  
*Espace aveugle avec espace  
écran / vert / Blind Space with  
Space Blind / Green*  
1966  
Huile sur toile  
204 × 235 cm (l'ensemble)  
D 99 59 P 2  
Don, Collection particulière,  
1999

**68** [p. 178]

**Paterson Ewen**  
*Diagrama of the Multiple  
Personality No. 1*  
1966  
Acrylique sur toile  
229,2 × 170,4 cm  
A 68 65 P 1  
Achat, Galerie du Siècle  
(Montréal), 1968

**69** [p. 185]

**Ulysse Comtois**  
*Colonne n° 6*  
1967  
Aluminium  
170 × 39 cm (diamètre)  
A 67 10 S 1  
Achat, Galerie Agnès Lefort  
(Montréal), 1967

**70** [p. 186]

**Ulysse Comtois**  
*Colonne*  
1970  
Aluminium  
181,5 cm × 8,5 cm (diamètre)  
A 92 1120 S 1  
Achat, Collection Lavalin,  
1992

**71** [p. 179]

**Peter Gnass**  
*Lumenstructure n° 8*  
1968  
Aluminium, plexiglas et  
résine phosphorescente  
110 × 158 × 158 cm  
D 95 78 S 1  
Don, l'artiste

**72** [p. 184]

**Françoise Sullivan**  
*Spirale*  
1969  
Plexiglas  
65,5 × 31 × 35,4 cm  
A 77 59 S 1  
Achat, l'artiste, 1977

**73** [p. 181]

**Guido Molinari**  
*Structure*  
1970  
Acrylique sur toile  
229,2 × 199 cm  
A 70 1 P 1  
Achat, Concours Artistiques  
du Québec 1970

**74** [p. 188]

**Rita Letendre**  
*Malapeque II*  
1973  
Acrylique sur toile  
152,5 × 203,2 cm  
D 03 38 P 1  
Don, Collection particulière,  
2003

**75** [p. 187]

**Henry Saxe**  
*For Three Blocks*  
1976  
Plaque d'acier avec  
recouvrement d'oxyde rouge,  
acier inoxydable, bois  
167,5 × 110,6 × 22,8 cm  
A 77 40 S 1  
Achat, Galerie Gilles  
Gheerbrant (Montréal), 1977

**76** [p. 189]

**Serge Lemoyne**  
*Une pointe bleue entre deux  
pointes blanches*  
1978  
Acrylique sur toile  
172,5 × 213,5 cm  
A 79 26 P 1  
Achat, l'artiste, 1979

**77** [p. 190]

**Charles Daudelin**  
*La Colonne*  
1973–1978  
Bronze  
236,2 × 29,2 × 30,5 cm  
A 79 32 S 1  
Achat, l'artiste, 1979

**78** [p. 191]

**Michel Goulet**  
*Lieu interdit IX*  
1978  
Acrylique et acier peint  
181 × 33,5 × 20 cm  
D 88 16 S 3  
Legs René Payant, 1988

**79** [p. 192]

**Louis Comtois**  
*From Cadmium Red Deep*  
1979  
Acrylique sur toile  
165,3 × 306,3 cm  
D 95 21 P 5  
Don, l'artiste et Reiner  
Schürmann, grâce à la  
collaboration de l'American  
Friends of Canada, 1995

**7 «La couleur  
en mouvement»  
(1975)**

**80** [p. 196]

**Roger Vilder**  
*Color in Motion*  
1975  
Film couleur, son, 3 min  
D 00 23 F 1  
Don, Collection particulière,  
2000

**8 Réinventer  
la peinture abstraite?  
(les années  
1980–1990)**

**81** [p. 200]

**Joseph Branco**  
*Rejouer la mort, seulement  
pour vous plaire I*  
1985  
Toile de coton, colle,  
acrylique et fibre de verre  
210 × 293,5 cm  
A 85 21 P 1  
Achat, l'artiste, 1985

**82** [p. 201]

**Richard Mill**  
*Sans titre*  
1988  
Acrylique sur toile  
194,8 × 284,3 cm  
D 01 60 P 1  
Don, Robert-Jean Chénier,  
2001

**83** [p. 202]

**Michel Daigneault**  
*Encadrer un vert*  
1992  
Acrylique sur toile  
183,1 × 152,5 cm  
A 93 44 P 1  
Achat, Galerie Christiane  
Chassay (Montréal), 1993

**84** [p. 203]

**Jean-Marie Delavalle**  
*Grande plaque aluminium*  
1992  
Aluminium poli  
244 × 122 × 0,5 cm  
D 98 129 S 1  
Don, Domenica Carbone,  
1998

**85** [p. 204]

**Christian Kiopini**  
*Plante verte n° 1*  
1995  
Acrylique sur contreplaqué  
200 × 255,5 cm  
D 98 79 P 1  
Don, Collection particulière,  
1998

**86** [p. 206]

**Françoise Sullivan**  
*Rouge nos 2, 3, 5, 6*  
1997  
Acrylique sur toile  
152 × 638 cm (l'ensemble)  
A 98 7 P 4  
Achat, Galerie Lilian  
Rodriguez (Montréal), 1998

**87** [p. 205]

**Jocelyn Jean**  
*Les Quatre Balises*  
1997  
Peinture acrylique, peinture  
vinylique, feuilles de plomb  
et agrafes sur papier  
105 × 50 cm (chacune)  
4 éléments  
A 97 40 TM 4  
Achat, Galerie Graff  
(Montréal), 1997

**9 De la sculpture  
et de la peinture  
(1981–2011)**

**88** [p. 211]

**Roland Poulin**  
*Des ombres dans les angles*  
1981–1982  
Ciment alumineux  
42 × 96 × 352 cm  
D 96 47 S 5  
Don, l'artiste, 1996

**89** [p. 212]

**Charles Gagnon**  
*La Création de l'univers  
(version abrégée) / The  
Creation of the Universe  
(Abridged Version)*  
1993  
Huile sur toile  
7 éléments  
203 × 168 cm (2 éléments)  
40 × 51 cm (5 éléments)  
A 98 86 P 7  
Achat, grâce au Programme  
d'aide aux acquisitions  
du Conseil des Arts du  
Canada, Galerie René Blouin  
(Montréal), 1998

**90** [p. 214]

**Yves Gaucher**  
*5 Bleus*  
1996–1997  
Acrylique sur toile  
41 × 490 cm  
A 01 1 P 9  
Achat, Galerie René Blouin  
(Montréal), 2001

**91** [p. 216]

**Stéphane La Rue**  
*2:39*  
1999  
Acrylique sur bois  
66,5 × 60,1 × 10,8 cm  
A 00 5 P 1  
Achat, l'artiste, 2000

92 [p. 217]

**Stéphane La Rue**  
32:55  
1999  
Acrylique sur bois  
66,5 × 60,1 × 10,8 cm  
A 00 6 P 1  
Achat, l'artiste, 2000

93 [p. 218]

**Stéphane La Rue**  
11:18  
1999  
Acrylique sur bois  
66,5 × 60,1 × 10,8 cm  
A 00 7 P 1  
Achat, l'artiste, 2000

94 [p. 219]

**François Lacasse**  
*Blanc-manger pour le visible*  
2000  
Acrylique et encre sur toile  
180 × 115 cm  
A 02 8 P 1  
Achat, grâce à la générosité de  
la Fondation du Musée d'art  
contemporain de Montréal,  
Galerie René Blouin  
(Montréal), 2002

95 [p. 220]

**Francine Savard**  
*Casier pour objet du désir*  
2000  
Bois de tilleul  
213 × 213 × 152 cm  
D 11 55 S 1  
Don, l'artiste, 2011

96 [p. 221]

**Claude Tousignant**  
*Modulateur de lumière n° 3*  
2001–2003  
Aluminium peint  
284,5 × 183 × 62 cm  
(l'ensemble)  
284,5 × 107,2 × 17,5 cm  
(2 éléments)  
284,5 × 131 × 27,5 cm  
(1 élément)  
A 05 27 S 3  
Achat, grâce au Programme  
d'aide aux acquisitions du  
Conseil des Arts du Canada,  
Galerie Art Mûr (Montréal),  
2005

97 [p. 222]

**David K. Ross**  
*MACM (après 1989)*  
2010  
Impression jet d'encre  
sur toile, 1/1  
206,2 × 170,2 × 7,7 cm  
D 10 57 PH 1  
Don, l'artiste, 2010

98 [p. 223]

**Chris Kline**  
*Divider No. 6*  
2011  
Acrylique sur popeline  
sur châssis  
183 × 183 cm  
D 11 85 P 1  
Don, Collection particulière,  
2011

## 10 Circularité: des allers-retours

99 [p. 226]

**Suzelle Levasseur**  
*N° 380*  
1995  
Huile sur toile  
243 cm (diamètre)  
D 02 57 P 1  
Don, l'artiste, 2002

100 [p. 227]

**Mario Côté**  
*Variations Vertov*  
1996  
Vidéogramme couleur et  
noir et blanc  
27 min 50 s  
A 97 45 VID 1  
Achat, Vidéographe  
(Montréal), 1997

101 [p. 228]

**Laurent Grasso**  
*Éclipse*  
2010  
Tubes néon, transformateur,  
filage électrique, 1/5  
102,2 cm (diamètre) × 6,5 cm  
DEP.2011.1  
Dépôt, Collection  
Robert-Jean Chénier, 2011

Les trois œuvres décrites  
ci-dessous sont présentées hors  
du parcours de l'exposition.  
*These last three works are hung  
outside the exhibition space.*

102 [p. 122]

**Jean-Paul Riopelle**  
*Composition*  
1951  
Huile sur toile  
194,9 × 129,8 cm  
A 92 446 P 1  
Achat, Collection Lavalin,  
1992

103 [p. 180]

**Guido Molinari**  
*Mutation sérielle n° 7*  
1967  
Acrylique sur toile  
183,3 × 116,8 cm  
A 92 449 P 1  
Achat, Collection Lavalin,  
1992

104 [p. 182]

**Claude Tousignant**  
*La Grande Ligne perdue*  
1969  
Acrylique sur toile  
107,2 × 632,5 cm  
D 09 126 P 1  
Don, l'artiste, 2009



## Plan des salles de l'exposition





# Anthologie

En reproduisant ces textes grâce au procédé de la lecture optique, nous avons intégralement maintenu leur usage de la langue et des codes typographiques.

*Optical scanning was used to reproduce these texts, which consequently retain their original spelling and style.*



# Plaidoyer pour l'art original

Le R. P. Couturier, O.P., rappelle que l'art a pour but de transmettre un message personnel, et non des connaissances rationnelles et donc générales.

Hier soir le révérend père Marie-Alain Couturier, O.P., prononçait une conférence sur le divorce actuel entre le public et l'artiste, à l'École du Meuble. M. John Lyman, président de la Société de l'Art contemporain de Montréal, a présenté le conférencier en citant un passage de la préface à l'exposition new-yorkaise de l'œuvre du peintre religieux Jean Charlot, où l'on note la nécessité pour l'art religieux de reprendre la puissance de ses grandes époques créatrices, des époques romane, gothique, renaissante et baroque. Voici un résumé de la conférence du père Couturier; celui-ci s'est d'abord excusé de lire son texte au lieu de converser avec l'auditoire. C'était un scrupule excessif; son exposé n'avait rien de scolaire et s'entendait avec le plus grand agrément, tout en restant ordonné.

A quoi tient le divorce actuel entre le public et l'artiste? Qui a raison, du public, ou de l'artiste? Les défenseurs du public diront que ce dernier protège la tradition contre des novateurs mal inspirés, ou ignorants. ...

voient nos yeux dans la vie quotidienne.

Chez certains artistes l'imagination finit par s'émanciper de tous les contrôles

Enfin les artistes ont émancipé leur imagination des contraintes de l'intelligence pour laisser libre cours à la spontanéité pure; on voit les résultats de ce parti-pris chez les surréalistes. Poussé à l'extrême, il aboutit d'ailleurs à couper toute communication entre l'artiste et son prochain. Le père Couturier se défend d'ailleurs de vouloir remplacer la convention de la représentation par celle de l'art abstrait; il note que Pablo Picasso, par exemple, a pratiqué les deux esthétiques.

Le conférencier a rappelé la différence entre la science et l'art: alors que la première vise au général, de grands savants comme Charles Nicolle ou Emilie Meyerson ont d'ailleurs noté ce que conscrivent de personnel même les démarches de la science, que l'on voudrait impersonnelle. L'art vise au particulier, à ce qui est irremplaçable.

[ANONYME]. « Plaidoyer pour l'art original ».  
La Presse. 15 janvier 1941, p. 5.

## PLAIDOYER POUR L'ART ORIGINAL

*Le R. P. Couturier, O. P., rappelle que l'art a pour but de transmettre un message personnel, et non des connaissances rationnelles et donc générales.*

Hier soir, le révérend père Marie-Alain Couturier, O.P., prononçait une conférence sur le divorce actuel entre le public et l'artiste, à l'École du Meuble. M. John Lyman, président de la Société de l'Art contemporain de Montréal, a présenté le conférencier en citant un passage de la préface à l'exposition new-yorkaise de l'œuvre du peintre religieux Jean Charlot, où l'on note la nécessité pour l'art religieux de reprendre la puissance de ses grandes époques créatrices, des époques romane, gothique, renaissante et baroque. Voici un résumé de la conférence du père Couturier; celui-ci s'est d'abord excusé de lire son texte au lieu de converser avec l'auditoire. C'était un scrupule excessif; son exposé n'avait rien de scolaire et s'entendait avec le plus grand agrément, tout en restant ordonné.

À quoi tient le divorce actuel entre le public et l'artiste? Qui a raison, du public, ou de l'artiste? Les défenseurs du public diront que ce dernier protège la tradition contre des novateurs mal inspirés, ou ignorants.

**La tradition n'est pas la conservation de poncifs reçus une fois pour toutes**

Définissons d'abord la tradition. C'est l'acte de transmettre des idées, des sentiments, des formes d'art. Mais transmettre implique le mouvement; et quand les hommes se transmettent des idées, des sentiments, ils ne se passent pas des blocs de matières. La transmission n'a vraiment lieu d'un homme à un autre que quand celui qui reçoit s'assimile ce que lui donne le premier. Pour le père Couturier, beaucoup des défenseurs de la tradition n'aiment en réalité que des poncifs, des répétitions vidées de ce qui faisait le prix du modèle. Le conférencier rappelle que beaucoup de spectateurs ne retiennent d'un tableau, d'une sculpture que ce qui est le plus banal, ce que ces œuvres ont de commun, de facile à transmettre, donc de sans grand prix. On peut donc se demander si un certain public n'aime pas quelques œuvres célèbres pour leurs défauts, pour ce qui en elles fait appel à la vulgarité.

### **La grande peinture des 150 dernières années a dû lutter pour se trouver un public**

Le père Couturier note 3 étapes dans l'histoire de l'art indépendant, de l'art qui compte dans l'histoire de la peinture des 150 dernières années. Les peintres ont commencé par s'affranchir des académies, des instituts, de la clientèle formée dans ces académies, c'est-à-dire de la bourgeoisie. La plupart ont payé cette séparation des plus durs sacrifices matériels; en ne s'inclinant pas devant les préjugés de la clientèle, ils se privaient de commandes. Ils se privaient aussi de la communion avec leurs semblables, du réconfort qui vient de la communauté d'idées et de sentiments et qui est d'un si grand secours à celui qui s'efforce de créer une œuvre.

Les artistes se sont ensuite évadés du réel: ils n'ont plus visé à la représentation du monde extérieur. On a vu l'aboutissement de ce principe dans le cubisme, qui ne consiste pas essentiellement à assembler des formes géométriques sur une toile, mais à traduire un monde abstrait qui n'est pas calqué sur le monde que voient nos yeux dans la vie quotidienne.

### **Chez certains artistes l'imagination finit par s'émanciper de tous les contrôles**

Enfin les artistes ont émancipé leur imagination des contraintes de l'intelligence pour laisser libre cours à la spontanéité pure; on voit les résultats de ce parti-pris chez les surréalistes. Poussé à l'extrême, il aboutit d'ailleurs à couper toute communication entre l'artiste et son prochain. Le père Couturier se défend d'ailleurs de vouloir remplacer la convention de la représentation par celle de l'art abstrait; il note que Pablo Picasso, par exemple, a pratiqué les deux esthétiques.

Le conférencier a rappelé la différence entre la science et l'art: alors que la première vise au général, de grands savants comme Charles Nicolle ou Emile Meyerson ont d'ailleurs noté ce que conservent de personnel même les démarches de la raison, que l'on voudrait impersonnelle; l'art vise au particulier, à ce qui est irremplaçable.

### **L'artiste véritable ne doit pas s'attendre à de la compréhension générale et instantanée**

L'artiste vraiment original, celui qui est assuré de demeurer, doit donc se résigner à être incompris de bien du monde, à la solitude. Même si le grand public se rapproche un peu plus que maintenant de l'art contemporain, l'artiste devra toujours accepter l'incompréhension; la diffusion de la culture, les informations répandent certaines notions; elles ne préparent pas la foule à comprendre, à aimer, des

œuvres dont l'imprévu, l'originalité, font le prix, qui ne font pas appel à la mémoire, mais à la sensibilité, qui chez beaucoup d'hommes a été amortie par les habitudes, l'enseignement des écoles.

Le père Couturier note d'autre part que l'artiste n'est pas avant tout un raisonneur; qu'il est pris dans la matière par ses moyens d'expression, par ce qu'il exprime, qui touche au corps, se transmet par des organes corporels. Il n'hésite pas à dire qu'il y a chez l'artiste une part de profonde animalité.

Le père Couturier accepte que l'artiste soit un déséquilibré aux yeux de l'homme moyen; son isolement forcé dans un monde original, dans un monde dont c'est justement l'étrangeté qui fait le prix, le range parmi les anormaux, aux yeux de ceux qui recherchent avant tout la communication facile avec tout le monde.

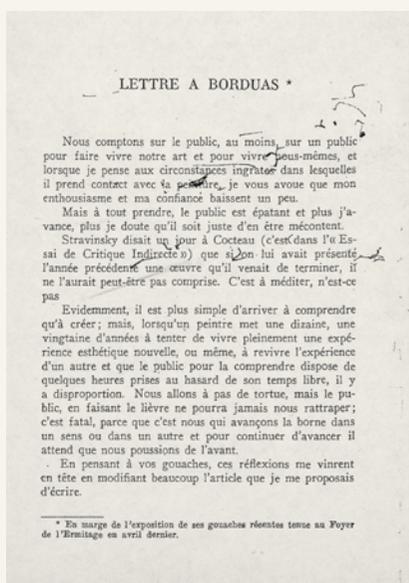
### **Il y a eu des époques où l'artiste trouvait plus facilement audience**

Le conférencier note qu'il y a eu des époques où l'artiste obtenait tout de même une réponse plus générale et plus prompte de son public, au moyen âge par exemple. D'autre part, il rappelle les distinctions bien nettes entre l'art et la moralité, l'art et la spiritualité; comme M. Maritain dans «Art et Scolastique». Il insiste sur ce que l'art comme tel traite avant tout du faire, d'une œuvre à accomplir avec de la matière pour toucher les sens. L'art rejoint la sensibilité et la raison sans doute mais par des moyens matériels et par l'intermédiaire des sens.

(Certains auditeurs ont pu se rappeler ce que disait Baudelaire pourtant si pénétré du sentiment du péché, sur la séparation entre l'art et la moralité.) Le père Couturier note donc que l'artiste et le saint sans s'exclure, ne se rencontrent pas nécessairement chez les mêmes hommes.

### **Il ne s'agit pas de faire du « moderne » mais d'être soi-même**

Le conférencier a terminé sa causerie en invitant ses auditeurs à ne pas tomber d'accord avec lui; cela rappelait la conclusion des «Nourritures terrestres», dont l'auteur est d'ailleurs loin du père Couturier à bien des égards, qui dit: «Et maintenant jette mon livre loin de toi; deviens toi-même, le plus irremplaçable des êtres...» Quelques auditeurs dont des frères en religion du conférencier, ont donc esquissé des résistances. D'autres ont demandé des éclaircissements, ce qui a permis au père Couturier de confirmer certains points de son exposé, que nous espérons n'avoir pas trahi en le résumant.



TONNANCOUR, Jacques de. « Lettre à Borduas ». *La Nouvelle Relève*. N° 10, août 1942, p. 609-613.

## LETTRE À BORDUAS\*

JACQUES-G. DE TONNANCOUR

Nous comptons sur le public, au moins sur un public pour faire vivre notre art et pour vivre nous-mêmes, et lorsque je pense aux circonstances ingrates dans lesquelles il prend contact avec la peinture, je vous avoue que mon enthousiasme et ma confiance baissent un peu.

Mais à tout prendre, le public est épatant et plus j'avance, plus je doute qu'il soit juste d'en être mécontent.

Stravinsky disait un jour à Cocteau (c'est dans l'« Essai de Critique Indirecte ») que si on lui avait présenté l'année précédente une œuvre qu'il venait de terminer, il ne l'aurait peut-être pas comprise. C'est à méditer, n'est-ce pas?

Evidemment, il est plus simple d'arriver à comprendre qu'à créer; mais, lorsqu'un peintre met une dizaine, une vingtaine d'années à tenter de vivre pleinement une expérience esthétique nouvelle, ou même, à revivre l'expérience d'un autre et que le public pour la comprendre dispose de quelques heures prises au hasard de son temps

libre, il y a disproportion. Nous allons à pas de tortue, mais le public, en faisant le lièvre ne pourra jamais nous rattraper; c'est fatal, parce que c'est nous qui avançons la borne dans un sens ou dans un autre et pour continuer d'avancer, il attend que nous poussons de l'avant.

En pensant à vos gouaches, ces réflexions me vinrent en tête en modifiant beaucoup l'article que je me proposais d'écrire.

Vous ne vous êtes révélé, à vous-mêmes d'abord et au public ensuite, que tardivement et très subitement. C'est extraordinaire. Des privilégiés comme moi, qui avaient pu voir souvent presque tout ce qui précédait vos gouaches, avaient pu les pénétrer par l'arrière, en passant à votre suite, des œuvres premières à celles-ci. Mais le public? Je pensais à lui pour qui l'abord de ces œuvres différerait entièrement. Il se verrait tout à coup face à face avec vos gouaches sans savoir par quelles attaches les relier aux rares toiles que vous aviez exposées déjà. Avant de dire un mot sur ces gouaches je sentais un besoin d'évoquer leur préparation. Vos œuvres de l'an passé et celles des temps plus anciens me tiraient à elles en exigeant que je les considère d'abord.

\* En marge de l'exposition de ses gouaches récentes tenue au Foyer de l'Ermitage en avril dernier.

Jusqu'à l'automne 1940, je savais par ouï-dire qu'il existait un Borduas peintre. En 1937 j'avais lu un article de Maurice Gagnon sur cet inconnu dont on ne voyait jamais une œuvre. Alors, réduit à cela, je croyais Maurice Gagnon sur parole. Et, des fois, j'imagine que lorsque le doute s'emparait de vous en vous isolant de toute conviction intérieure, vous aussi étiez réduit à croire Monsieur Gagnon sur parole; vous me disiez un jour que de la quinzaine d'années passées il vous restait en tout quelques vingt petites toiles que vous n'aviez pas grattées ou détruites d'une autre manière. Un peintre sans œuvre, c'est un homme qui attend de naître et qui vit un drame indicible; drame, dans l'ordre intellectuel aussi tragique que celui d'une femme qui ne peut naître dans un enfant.

A l'automne 1940, on trouvait enfin du Borduas à l'exposition de la Société d'Art Contemporain et au Salon du Livre. (Je dois dire que l'année précédente, j'avais vu un petit paysage haut comme la main et dont je me rappelle encore la fraîcheur de touche et de ton). Est-ce que ce n'était pas alors ce besoin de liberté et d'indépendance vis-à-vis le sujet qui, n'en pouvant plus, vous poussait obscurément à une espèce de violence incertaine du sens qu'elle devait prendre? Je crois que vous recherchiez un sens avant tout à votre violence exaspérée d'être active. Mais il y avait tout de même de la joie dans ces œuvres, de la complaisance dans ces grands mouvements que vous imprimiez dans la matière. C'était une joie presque physique, un peu celle de quelqu'un qui, enfermé depuis longtemps, sort prendre le frais et se sent un irrésistible besoin de mouvement, de mouvement pour le mouvement, de gymnastique. Et cette impression, je l'ai ressentie plus forte encore lorsqu'à votre atelier, je revoyais le même tableau peint et repeint dix ou quinze fois dans des gammes différentes. Je me demandais ce qui pouvait vous décider à l'arrêter dans tel état plutôt qu'un autre, puisque vous n'aviez pas l'air de faire un tableau mais de jouer à faire des tableaux. Vous l'arrêtiez peut-être lorsque vous l'aviez vidé, lorsqu'il n'avait plus rien à vous enseigner, lorsque vous aviez épuisé tous ses états possibles, tentant d'arracher à la pâte, en la fouillant et en l'écrasant à la spatule, la solution du mystère de la peinture.

Mais tout ce travail devenait de plus en plus conscient et réfléchi. Et les toiles que le Père Couturier montrait de vous au Salon des Indépendants (mai 1941) attestaient une intellectualité, une discipline qui ne s'était pas encore mêlée aux œuvres de l'année d'avant. Pour magnifiques et chantantes qu'elles aient été, il me semble – remarquez que je dis encore il me semble –

que les toiles de cette période restaient pour une part assez considérable, de la recherche, mais de la recherche toute proche d'un résultat qu'elles annonçaient. C'étaient des tables de laboratoire, des tables de travail solides et belles. – Il fallait tout de même qu'une explosion ait lieu, c'était imminent... (Je vous trouve singulièrement intellectuel – vous savez que je distingue ce mot de cérébral, alors je vous le dis sans plus m'expliquer – Et je me demande si avant de foncer et de laisser l'instinct libre, avant que vous n'entrepreniez vos gouaches, votre intelligence n'avait pas certaines questions à débattre. Je me demande même si ces inquiétudes ne vous ont pas plus ou moins tourmenté. Est-ce que je me trompe? Il n'était pas de vos préoccupations d'élaborer des théories mais tout simplement de convaincre votre être intelligent du droit de l'artiste d'obéir à l'instinct. Vous vous disposiez, si je vous comprends bien, dans un état de sérénité intellectuelle nécessaire, dans un état de liberté en éliminant des scrupules et des hésitations de l'intelligence qui «regarde faire», comme dit Claudel. Elle regarde faire et c'est tout).

Et vous êtes parti comme un pigeon voyageur après avoir tourné longtemps dans un cercle fermé.

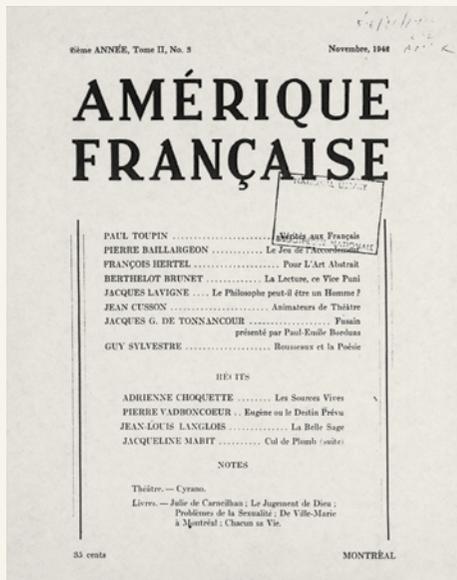
La beauté inconnue vivant à l'état sauvage au delà du connu, cette beauté libre et fugace que nous sentons passer au fond de nous et que le rêve nous fait entrevoir pour nous la ravir méchamment ensuite, cette beauté vous attendait depuis longtemps, massée tout près de la mince cloison qui vous en séparait et qui s'est déchirée. Sinon, comment auriez-vous pu la verser avec une telle abondance dans vos gouaches? Toute séduite, elle s'est finalement donnée avec fureur; l'œuvre naissait d'une venue, sans reprises et sans les innombrables transfigurations d'autrefois et son chant prenait ce caractère d'intégralité, de plénitude qu'a celui de l'être complet, satisfait, comblé.

Fondamentalement, vous êtes un peintre indépendant – d'une indépendance exigeant l'absolu, et c'est lorsque vous réalisez le plus implacablement ce désir que votre art chante avec le plus de sûreté, de conviction et de vérité, lorsque, sur le seuil de la sur-réalité vous rejetez tout ce qui reste de la réalité tangible et qui la rappelle le moins. Ces éléments, pour vous d'une inutilité, même, d'une impureté flagrante, s'accrochaient à vous comme des parasites. «La liberté ne peut se trouver ailleurs qu'en le sacrifice pleinement consenti, recherché, aimé, tenacement aimé, de tout ce qui était apport extérieur, de tout ce qui était emprunté consciemment ou

involontairement, de tout ce qui était imposé ». Vous avez pu vous libérer par ce sacrifice dont parle Maurice Gagnon dans son très bel article sur vos gouaches, ce sacrifice générateur de pureté. Et je crois qu'il vous a permis d'atteindre à une forme d'art abstrait d'une qualité unique, d'une nudité unique. (Ce terme d'abstraction ne vous plaît pas; il ne me satisfait pas non plus. C'est un pis aller. L'autre jour vous avez eu, je trouve, un mot très net et très logique, une boutade qui touchait le fond du problème directement; vous disiez que l'art abstrait c'est l'art académique, parce qu'il n'est pas sensible; que l'autre, puisqu'il est sensible est très concret. Mais le terme est une convention généralement acceptée et peut-être vaut-il mieux le garder pour éviter plus de confusion.)

L'académisme qui se fourre partout croyait avoir beau jeu dans l'abstraction, espérant n'y être pas aussi facilement décelé qu'ailleurs. Mais l'académisme, stupide comme une autruche, se trahit comme elle. Il a tellement corrompu de littérature l'art abstrait de toute discipline, qu'une formidable quantité de toiles d'ascendance cubiste et surtout surréaliste sont d'ignobles farces.

Vous avez retrouvé dans vos gouaches cette pureté plastique qui fait que la peinture est ce qu'elle est et l'intégrité d'une discipline vécue. A mon sens, on peut situer très haut parmi les magnifiques réussites de la production universelle ces œuvres dernières. Et dans l'histoire de la pensée picturale au Canada, elles constituent un apport de tout premier ordre.



HERTEL, François. « Plaidoyer en faveur de l'art abstrait ». *Amérique française*. Tome II, n° 3, novembre 1942, p. 8-16.

## PLAIDOYER EN FAVEUR DE L'ART ABSTRAIT

FRANÇOIS HERTEL

Être abstrait, c'est être universel. Une idée abstraite, c'est une idée universelle. Or, l'art est singulier. Mauvais début pour qui veut démontrer que l'art a le droit d'être abstrait. Ne nous en laissons pas imposer par les mots. Nous entendons ici par abstraction l'effort personnel pour projeter au-dehors un singulier né de l'esprit et qui ne rend ses comptes qu'à l'esprit particulier qui l'a fait naître.

Une peinture concrète représente des êtres connus qui concourent à ce qu'on appelle le sujet. Une peinture abstraite n'a point de sujet proprement dit. Elle n'est que formes, couleurs et dessins harmonisés.

Une musique concrète est celle qui évoque des résonances qu'on peut nommer d'un nom commun. Une musique abstraite ne répond à aucun agencement pré-entendu. Elle n'évoque rien ; elle est veuve de tout rapport précisément parce qu'elle crée un rapport nouveau.

Une architecture concrète se rapproche des ordres connus et s'en inspire. Elle est pensable d'avance, parce que fondée sur du déjà vu. A tout le moins, elle s'inspire d'un certain décor qu'on appelle nature. Une architecture abstraite est tout entière surgie d'un unique cerveau ; elle

n'a de commun avec ce qui précède dans l'art de l'habitation que la possibilité d'être habitable.

Une poésie concrète jouit de l'expressivité coutumière ; elle se peut traduire en prose, elle est explicite. Une poésie abstraite n'est qu'implication et allusion. Elle ne présente pas nécessairement une signification obvie.

Une danse concrète table sur les gestes que la convention séculaire a déclarés esthétiques. Une danse abstraite est le fruit d'un cerveau inquiet qui a décidé d'imposer aux corps des gestes et rythmes élaborés par lui à l'intérieur ; et ces gestes et rythmes sont souvent les plus élémentaires et les plus humains.

Une sculpture concrète solidifie des formes déjà solidifiées et dont la solidification est considérée d'avance comme esthétique. Une sculpture abstraite présente de nouveaux solides esthétiques et tend à s'éloigner des anciens canons.

En somme, ce que j'appelle art concret, c'est l'art d'après nature et d'après une nature qui obéit à certaines conventions. Ces conventions se sont peu à peu imposées et sont toutes des résultantes plus ou moins directes de la géométrie euclidienne. L'art abstrait – fruit d'une élaboration

créatrice qui s'efforce de tirer beaucoup du néant – tend à s'émanciper de tout conventionnel. Ne se contentant pas d'abstractions machinales et automatiques dont la parenté avec les singuliers concrets est trop évidente, l'artiste de l'abstraction pure s'efforce de projeter au dehors sa conception particulière du monde. Il ne cherche pas à reproduire, mais à produire. Au lieu de représenter le monde réel, il présente un monde imaginaire. Il déforme par son élaboration intérieure les formes ordinaires, il soumet les rythmes connus à son rythme propre.

Or cette évolution vers l'abstraction dans tous les arts a commencé en France au temps de Baudelaire. Le symbolisme en littérature et l'impressionnisme en peinture tendaient sans s'en douter à l'abstraction pure et simple.

La révolution musicale de Debussy et celle de Strawinsky ayant violé certaines consonances inviolables et multiplié les rythmes permis préparaient obscurément la musique abstraite – c'est-à-dire violemment personnelle – de Darius Milhaud. Nidjinski avait, entre temps, créé une danse qui ne répondait en rien aux prévisions de l'amateur.

Depuis Rodin – songeons au Balzac par exemple – la plasticité évolue vers la fixation du rêve. Depuis Le Corbusier et Bellot, l'architecture, se repliant davantage sur elle-même, cesse de s'hypnotiser sur le dehors pour pénétrer à l'intérieur. Or ceci aussi provient d'un besoin plus intense d'abstraction.

*Les géométries* tendent à remplacer *la* géométrie, et la philosophie, avec Bergson, Blondel et autres, cherche à se replier sur l'intime. S'il y a des philosophies de la mesure commune et qui sont des moyens indispensables pour communiquer entre hommes et pour s'entendre sur l'essentiel, chaque homme a pourtant sa philosophie qui est, pour une part, ineffable et incommunicable. Celle-là je l'appelle aussi abstraite – ainsi que les géométries non euclidiennes – parce qu'elles sont le fruit unique (et qui ne se comporte pas d'une manière absolument identique par rapport aux singuliers concrets) de l'élaboration mentale de chaque philosophe, voire de chaque homme.

Or, en même temps que les arts – la géométrie et la philosophie touchent à l'art par une partie d'elles-mêmes – tendent à devenir *abstraites*, ils tendent à devenir *purs*. Cette tendance est la même. Il était jadis un art qui envahissait tous les autres : la littérature. Aux siècles imprégnés de l'esprit Renaissance, c'est-à-dire rationalistes, on exigeait que chaque art eut son contenu littéraire. A notre époque de liquidation de la mentalité

renaissante, les arts tendent tous à redevenir primitifs, c'est-à-dire autonomes et émancipés de la littérature. Ce primitivisme n'est pas celui du Moyen Age – il faut tenir compte des acquisitions des siècles – mais il s'ajuste à l'âge nouveau. Ce primitivisme, c'est la pureté dans l'expression et la spontanéité dans la création. La pureté d'un art, ne serait-ce pas la fidélité à son objet et à son moyen d'expression ?

Qu'est-ce que l'art ? C'est la création d'un être beau ? Or, dans le concept de création, qui est la note essentielle de l'art, il n'est nullement question d'*imiter la nature*. *Créer* s'oppose à *imiter*.

L'art vraiment pur ne cherchera pas à imiter, il cherchera à créer. La peinture pure créera au moyen des seuls éléments picturaux et ne cherchera ni à plaire, ni à exprimer. L'architecture pure – art mixte, qui tend à l'utile parce qu'il doit d'abord se préoccuper de l'habitable – ne voudra que créer une habitation. Et, comme on habite à l'intérieur, elle sera toute tournée vers l'intérieur. Tout ce qui est pure ornementation est architecturalement impur.

Pourtant, on a tellement parlé du besoin d'imitation qu'il ne semble pas remplaçable. Imiter demeure nécessaire, mais à la période d'apprentissage. Les artistes mûrs sont des créateurs.

Le malheur et la source des malentendus, c'est toujours la Renaissance et son esprit. On a tellement écrit qu'il n'y avait de beauté que chez les Grecs et les Latins qu'on a créé chez les artistes, une si grande crainte de l'inconnu et du nouveau qu'ils n'ont pas osé s'émanciper d'une part de conventionnel. Ce qui compte chez Poussin par exemple c'est la matière plastique. Il le sentait confusément puisqu'il était essentiellement peintre. Combien d'amateurs d'alors et d'aujourd'hui ont admiré *Les bergers d'Arcadie* pour la composition ou parce qu'ils ont lu *L'Astrée* ?

Quand Racine écrivait : « La fille de Minos et de Pasiphaé », il sentait qu'il créait un grand vers. Ce vers sans contenu idéologique devait déplaire à Boileau. Racine s'en consolait en se disant que ces noms empruntés aux Grecs ne pouvaient pas ne pas être beaux. Cependant, c'est l'instinct et non pas le raisonnement qui a dicté au maître d'écrire ce vers et de le garder.

Le dogme de l'imitation de la nature date de la Renaissance et il est contemporain de celui de l'imitation des anciens. Est-ce à dire que l'art Renaissance n'est pas bon ? L'architecture fut en somme mauvaise. La littérature est demeurée médiocre jusqu'à l'apparition des génies du XVIII<sup>ème</sup> siècle. La musique et la danse tendaient à naître. La sculpture fut grandiose et la peinture

immense. Le sujet y joua un rôle important, même chez les plus grands. Ce fut très bien tant qu'il y eut véritable esprit de recherche, tant qu'il y eut un sujet nouveau à chaque toile, chaque fois aussi qu'il y eut un problème pictural à résoudre.

Un jour vint où la formule classique en littérature et dans tous les autres arts fut épuisée. Le XVIII<sup>ème</sup> siècle en France est le siècle de l'épuisement. Seule la peinture est demeurée grande avec Watteau et quelques autres. La musique s'épanouit en Allemagne et atteint bientôt son sommet avec Beethoven; et bientôt les possibilités furent épuisées.

La révolution romantique ne fut qu'une évolution vers des formes plus luxuriantes et ne rompit en rien avec l'esprit de la Renaissance.

Or, vers le milieu du XIX<sup>ème</sup> siècle on commença à s'apercevoir que tout avait été dit de toutes manières. Les possibilités – en somme finies – d'imitation ou de soumission à une convention ayant été pratiquement atteintes, il n'en restait plus que pour quelques artistes particulièrement doués; mais le combat de ceux-ci contre le déjà fait devenait une lutte épuisante.

Ce jour-là, il a fallu chercher ailleurs.

Tout avait été dit en poésie concrète après Hugo. Baudelaire a dû ouvrir l'ère de l'implication. Avant Nidjinski, il n'y avait plus de place pour les mouvements probables. Après Beethoven, la musique était condamnée à se répéter.

Dans les arts du dessin, c'est la géométrie qui a ouvert les voies nouvelles.

Dans les arts rythmiques, ce fut le symbole. Y a-t-il abîme si profond entre ces deux tendances? La géométrie est symbolique et Euclide, sans le savoir, fut un grand poète. Puis il est arrivé qu'on a dépassé Euclide. Avant la relativité, l'art était statique; il est devenu mouvement. Le mouvement, n'est-ce pas la vie? La philosophie, depuis Kant, s'en est mêlée. Kant n'a de vraiment neuf et d'original que sa philosophie de l'art. Puis, Kant a été dépassé.

Le plus grand de tous les arts, n'est-ce pas l'art de philosopher? Un philosophe qui n'est pas un créateur de philosophie, qu'est-il de plus qu'un phonographe? La « philosophie nouvelle » fut une grande création. Le désir du concret fit qu'on a extrait la quintessence de chaque singulier. L'abstraction devint transcendante.

Il est temps de plaider rigoureusement.

Un art abstrait est un art qui ne cherche pas à préciser les rapports, qui ne songe pas à représenter. Un édifice de Le Corbusier n'a aucune ressemblance précise ni avec une caserne ni avec un temple ni même avec une allée de grands

arbres; et c'est de l'intérieur qu'il appert modulé au rythme humain.

Pourquoi s'offusquer si la peinture de Pellan, au lieu de se répartir sur des hommes, sur des animaux ou sur des objets concrets, s'en vient parer de couleur des formes géométriques? Au temps où tout l'art se définissait par *expression, évocation et suggestion* il n'y avait pour les amateurs qu'un art: la littérature.

Notre époque a vu les artistes se libérer de la littérature.

Chaque art est devenu fonction plus intime de son objet propre et de son moyen d'expression. La musique de Debussy est beaucoup moins expressive que celle de Beethoven. Ceux qui y trouvent des descriptions me semblent très forts. Les tableaux de Dali et de Max Ernst sont expressifs, direz-vous; mais ce n'est pas de la peinture.

Nous sommes venus tout doucement au cœur du problème. Dorénavant, chaque art est autonome et existe à l'état pur. Etre un artiste philosophe ou un artiste danseur, c'est chercher à créer une nouvelle manière d'être, à révéler au monde sa conception précise du monde. Plus cette conception sera personnelle, plus elle sera déformée par rapport au module ordinaire, plus elle sera abstraite.

Voilà pourtant où nous semblons retomber dans la littérature. Chaque artiste cherche à livrer aux hommes sa conception du monde. Il ne cherche pas pourtant à exprimer, mais à s'exprimer. Voilà qui n'est pas la même chose. Celui qui veut exprimer à d'autres est moins pur et plus cabotin; il s'occupe trop de l'effet qu'il produira. Celui qui ne cherche qu'à s'exprimer est forcément sincère. Il se donne au monde.

Pour se donner au monde, il a non seulement sa manière à lui, mais son moyen propre d'expression, et il saura se contenter de cet unique moyen. La pureté suivra l'abstraction.

S'il est peintre, il s'offre sur la toile par ses yeux. Il s'exprime par son regard dont un instant a été fixé. Ce qu'il peint, c'est ce qu'il a vu. Or, à une époque où tout cherche à se recréer, celui qui voit vraiment par lui-même et non par les yeux des autres pose spontanément sur la toile ses monstres familiers qui peuvent n'avoir aucun équivalent, aux regards d'autrui. Ces monstres, il les projette sans se préoccuper de leur signification littéraire, mais en se soumettant aux seules lois du problème plastique.

Mais pourquoi appeler abstrait ce qui est neuf et pur ce qui ne signifie rien? Parce que ce qui est neuf est né d'un seul cerveau et parce que ce qui ne signifie rien demeure sans connivences.

En soi une nature morte est aussi abstraite qu'une toile géométrique. Si elle était concrète, elle pourrait être vue par plusieurs et reproduite par plusieurs d'une manière identique. Or, il n'en est rien. Toute toile – quel qu'en soit le sujet et fût-elle de Raphaël lui-même – est le fruit d'une abstraction. Ceci est plus vrai encore de tout poème et de toute symphonie.

Le concret est le domaine d'observation de tous. L'abstrait est le champ de création de quelques-uns. D'où il suit que les artistes d'autrefois, peintres, musiciens, etc., étaient aussi abstraits que ceux d'aujourd'hui. La seule différence, c'est qu'ils ne pratiquaient pas la déformation d'une manière consciente. En définitive, c'est leur philosophie de l'art qui différait et non leur effort artistique.

Notre époque – celle qui s'étend de 1840 à 1940 – est une époque de revisions. Elle a révisé la politique et la sociologie, l'économie et les sciences exactes. Parallèlement, les arts et la philosophie se sont révisés. Les arts ont tous évolué dans un même sens, les uns plus rapidement, les autres plus lentement, tous sont partis en quête d'éléments absolument neufs. Notre époque a liquidé le rationalisme. Il n'y a plus que les primaires à soutenir que la raison humaine n'est pas un instrument grossier. Les élites – tout en continuant de raisonner – ont perdu la confiance absolue de jadis dans le rationnel. Or les conventions artistiques étaient des entraves rationnelles. Toutes ont été plus ou moins rejetées par les grands artistes modernes. Ceux-ci ont projeté au-dehors leurs intuitions abstraites avec une spontanéité en partie animale. On oublie beaucoup moins de nos jours que l'homme n'est pas un ange. Aimant par-dessus tout leur art, ils ont cru devoir le spécialiser davantage et renoncer à la littérature, même s'ils étaient poètes. C'est l'origine de la peinture pure, de la poésie pure, de la musique pure.

Ce besoin de pureté a voulu qu'on s'éloignât peu à peu des éléments représentatifs et évocateurs, de ce qu'on appelle *nature* et que je persiste à nommer *littérature*. Les formes les plus simples ont été revêtues de couleur, les thèmes les plus élémentaires furent harmonisés, les acrobaties surannées ont été remplacées, en musique et en danse, par des mouvements qui sont beaucoup plus près de la vraie nature, de la nature où l'on parle; et où l'on marche, que de la conventionnelle nature où il ne s'agit que de chanter et de danser. *Pelléas et Mélisande*, *Jeux* de Nidjinski et les œuvres de Milhaud sont plus près de la vie et plus humains que beaucoup d'anciens trucs où l'on imitait par l'extérieur Mozart ou même Bach.

En poésie, on est revenu avec Whitman, Claudel, Rilke, d'Annunzio et autres aux sentiments simplement humains, aux rythmes élémentaires. Il s'est trouvé malheureusement qu'une esthétique tirée au cordeau a empêché les esprits moyens de s'acclimater à ces atmosphères.

La sculpture moderne cherche moins à réaliser la mathématique plasticité qu'à faire surgir le rêve de la matière; et l'architecture a bien fini de déclamer pour ne se préoccuper plus, comme au temps des cathédrales gothiques, que de dispenser à l'homme l'air, l'espace, la lumière. Enfin, la peinture ne cherche plus qu'à revêtir des formes harmonieuses de couleurs appropriées.

Tout cela est plus abstrait, moins à la portée du premier venu, plus pur, moins agréable aux cabotins que les sous-produits du classicisme. Tout cela, notons-le bien, est un retour en tradition essentielle, et non pas une révolution contre le bon sens.

Deux époques de beauté autonome, la Grèce antique et le Moyen Age, commandent à la nôtre de créer à son tour, mais lui défendent bien de copier.

Or, à ces deux époques, il a manqué quelque chose. Le Moyen Age, à cause de la rupture provoquée par les grandes invasions, avait perdu les traditions techniques dans tous les arts. Il n'a trouvé la formule parfaite qu'en architecture. L'antiquité grecque cherchait trop uniquement à s'ajuster au module de l'homme, et n'était pas du tout hantée par l'inquiétude du divin. Les Grecs avaient adapté leurs dieux eux-mêmes à la stature humaine.

Voici que notre âge, qui possède, grâce à l'ère renaissance, les traditions techniques les plus avancées, s'est fortement engagé dans l'inquiétude créatrice. Le mal du Ciel n'a jamais torturé les artistes avec tant de ténacité que de nos jours. Ils cherchent à se dépasser, à dépasser l'homme et la nature pour créer du divin. Certes qu'ils n'opéreront point cet impossible passage à la limite de leur être. Pourtant, leurs réalisations, en art comme dans tous les domaines, ont des chances non seulement d'égaliser mais de dépasser les réussites des siècles précédents.

Que l'art tende à des formes abstraites, qui s'éloignent davantage du coutumier et de la nature concrète, c'est précisément une manifestation de cette tentative de se dépasser pour se réaliser. Bien primaire serait-on de ne découvrir là qu'un souci maladif et sot d'épater le bourgeois.

Au terme de mes pérégrinations, peut-être trop systématiques, je m'aperçois que j'ai posé suffisamment de principes subversifs pour qu'on m'accuse d'être un contempteur des classiques. Loin de moi cette pensée. Ceux qu'on appelle

classiques et qu'on oppose à tort aux modernes ont été aussi abstraits et aussi purs dans leurs préoccupations artistiques *essentiels* que les contemporains les plus sévères. Pourtant, les termes de leur agir, à cause du plus grand nombre de conventions qu'ils admettaient, nous semblent moins libérés des contraintes extérieures à l'art. De plus, les classiques sont venus avant les modernes et leur situation de prédécesseurs les condamnait fatalement à être dépassés, au moins sur le plan historique temporel, par le renouvellement des techniques et l'esprit de recherche sans cesse en éveil.

Cependant, les grands classiques demeurent et demeureront des maîtres incontestables. Que nos sens et notre esprit habitués aux nourritures contemporaines sachent découvrir, malgré le voile en somme léger de la littérature, la plasticité et les rythmes purs chez ceux que les artistes modernes ne sauraient que continuer s'ils ne veulent pas déchoir.

L'art est grand, mais l'art est difficile. Ce sera notre dernier mot et il aura pour but de mettre en garde contre les mauvais artistes, qui seront d'autant plus difficiles à dépister que l'art sera plus subtil et moins conventionnel. Qu'on soit prudent certes, mais qu'une obstination inopportune contre ce qui est contemporain n'aille pas faire de la majorité des hommes d'aujourd'hui des contempteurs de l'époque où ils vivent !

**Exposition Borduas  
A LA GALERIE PASSEDOIT**

L'exposition des œuvres de Borduas à la galerie Passedoit, sur la 57ème rue, à New York, survenant en même temps que l'exposition de Jean-Paul Riopelle, son ancien élève, à la galerie Pierre Matisse, est un événement dont l'importance n'a pas été suffisamment soulignée dans la presse canadienne. Mais en plus de la signification d'un tel fait, que l'on laissera à chacun de dégager pour soi, il y avait l'importance intrinsèque d'une exposition qui montre une œuvre en pleine évolution.

Sur 24 toiles, le tiers environ

monte une fois ou deux dans des expositions collectives ou dans des collections, pour être ramené à un ensemble de tâches planétaires concentrées dans le centre d'un espace de coloration plutôt neutre touchant en tous points aux limites du tableau. Mais par la suite, ces constructions deviendront de plus en plus irréalistes, et dans une toile comme « Les arènes de Lutèce », on peut remarquer que le tableau ne comprend plus d'éléments privilégiés. Une telle peinture atteint à un degré de pureté plastique rarement vu dans l'histoire de l'art.

« Les Arènes de Lutèce », tableau de Borduas, exposé à New-York.

Malgré le fait que Borduas a maintenant dépassé si l'on peut dire. La plus ancienne avait pour date 1947: « Prêtre et nonne de Babylone ». On y est très proche de la peinture surréaliste, mais sans l'élément d'agressivité qui a caractérisé celle-ci en France. Car ce n'est pas dans un monde fabriqué de pièces arrachées au nôtre que nous introduit le maître de la nouvelle peinture canadienne, mais dans un monde nouveau et libre, dont seule la structure générale semble encore reconnaissable. Jusqu'à la période la plus récente, la peinture de Borduas demeurera « euclidienne », en ce sens que l'on apercevra chaque tableau comme étant

composé d'un objet, ou d'une collection d'objets, flottant dans un espace qui semble quelque fluide vital. La composition de ces tableaux que chacun a pu voir au moins une fois ou deux dans des expositions collectives ou dans des collections, peut être ramenée à un ensemble de tâches planétaires concentrées dans le centre d'un espace de coloration plutôt neutre touchant en tous points aux limites du tableau. Mais par la suite, ces constructions deviendront de plus en plus irréalistes, et dans une toile comme « Les arènes de Lutèce », on peut remarquer que le tableau ne comprend plus d'éléments privilégiés. Une telle peinture atteint à un degré de pureté plastique rarement vu dans l'histoire de l'art.

BOURGOGNE, François. « Exposition Borduas à la Galerie Passedoit ». *L'Autorité*. 6 février 1954, p. 7.

## EXPOSITION BORDUAS À LA GALERIE PASSEDOIT

FRANÇOIS BOURGOGNE

L'exposition des œuvres de Borduas à galerie Passedoit, sur la 57ème rue à New York, survenant en même temps que l'exposition de Jean-Paul Riopelle, son ancien élève, à la galerie Pierre Matisse, est un événement dont l'importance n'a pas été suffisamment soulignée dans la presse canadienne. Mais en plus de la signification d'un tel fait, que l'on laissera à chacun de dégager pour soi, il y avait l'importance intrinsèque d'une exposition qui montre une œuvre en pleine évolution.

Sur 24 toiles, le tiers environ étaient d'un genre que Borduas a maintenant dépassé si l'on peut dire. La plus ancienne avait pour date 1947: « Prêtre et nonne de Babylone ». On y est très proche de la peinture surréaliste, mais sans l'élément d'agressivité qui a caractérisé celle-ci en France. Car ce n'est pas dans un monde fabriqué de pièces arrachées au nôtre que nous introduit le maître de la nouvelle peinture canadienne, mais dans un monde nouveau et libre, dont seule la structure générale semble encore reconnaissable. Jusqu'à la période la plus récente, la peinture de Borduas demeurera « euclidienne », en ce sens que l'on apercevra chaque tableau comme étant

composé d'un objet, ou d'une collection d'objets, flottant dans un espace qui semble quelque fluide vital. La composition de ces tableaux que chacun a pu voir au moins une fois ou deux dans des expositions collectives ou dans des collections, peut être ramenée à un ensemble de tâches planétaires concentrées dans le centre d'un espace de coloration plutôt neutre touchant en tous points aux limites du tableau. Mais par la suite, ces constructions deviendront de plus en plus irréalistes, et dans une toile comme « Les arènes de Lutèce », on peut remarquer que le tableau ne comprend plus d'éléments privilégiés. Une telle peinture atteint à un degré de pureté plastique rarement vu dans l'histoire de l'art.

Lors du vernissage j'ai rencontré le peintre Motherwell. Parlant de Borduas, il a cette phrase: « Le Courbet du XX<sup>e</sup> siècle ». Il pouvait par là signifier bien des choses, mais il faisait sûrement par là allusion à cette sympathie pour la vie et l'univers qui se dégage de la plupart des œuvres de Borduas. Jamais de froideur ou d'inhumanité chez lui. Sa sérénité est celle d'un sage qui traduit une longue et riche expérience par quelques aphorismes à méditer pendant des âges. Il est un

fait que quiconque a vu une toile de Borduas ne l'oublie jamais.

Son séjour à Provincetown, une des rares colonies de peintres, aux E.U., a été marqué par le début de sa nouvelle évolution, ou de sa révolution. Les cadres se brisent déjà dans les « Boucliers enchantés », et la note mélancolique de la « Passe au nid d'avions » se dissout dans la couleur éclatante comme une entrée de cors dans les « Boucliers ». Dans ses œuvres les plus récentes, que j'ai pu voir à son atelier, Borduas renverse le rôle des fameux blancs qui font de ses œuvres anciennes des bijoux. Maintenant la couleur, au lieu de sertir le blanc, nage dans de vastes plages de matière et crée ces accidents qui permettent à l'œil d'élaborer mille compositions diverses. Il faut un métier d'une sûreté extrême pour que chacun de ses gestes soit de nature à susciter, à créer plutôt, de nouvelles valeurs picturales. Une telle démarche est pleine de risques pour le peintre et le suppose en incessante sympathie avec ses matériaux. Il y a même là un élément dramatique – la voie ouverte est tellement personnelle que l'on retient son souffle en songeant que l'œuvre du peintre n'en est sûrement pas à un état définitif.

Après les automatistes et les romantiques du surréalisme:

# LES PLASTICIENS

Les premières expositions de la saison ont paru indiquer un fait: que les deux courants de peinture dérivant à Montréal du surréalisme, soit l'automatisme de Borduas, Mousseau et Comtois et le romantisme de Bellefleur, Tremblay et Truchon, pour ne nommer que ceux que l'on vient de voir, sont véritablement "la" peinture. Et non pas la peinture de l'avenir, mais bien la peinture du moment présent, qui répond aux exigences les plus actuelles. Seulement, au cas où l'on tendrait à se laisser bercer par le confort moral conséquent à cette prise de conscience, il faut se dire que l'art n'est jamais stable, jamais statique, et qu'en "compréhendant" l'automatisme et le surréalisme

romantique l'on a pas fini d'être dérouter.

Une visite à la huitième exposition collective de la librairie Tranquille pourra servir à faire

par

François Bourgogne

sentir ceci, si l'on sait regarder. Un groupe de peintres se trouve là réuni, non par hasard, dont les œuvres, tout en n'étant pas figuratives, n'ont également par leur apparence aucun rapport avec l'automatisme.

Ces peintres, entre eux, se qualifient de "plasticiens", c'est donc dire qu'ils mettent l'accent

sur l'aspect "plastique" de la peinture, sur son autonomie formelle. Pour eux, toute peinture doit avoir sa forme propre, en faisant une chose totale, résis-

tante, non assimilable par une ambiance, et où chaque partie dépend du tout et inversement. En ce sens, il n'est point "d'accident" pour eux, dans l'œuvre achevée, à moins que dans certains cas l'on considère l'œuvre entière comme un accident. Ce qui serait assez vrai, étant donné que la forme initiale est née du peintre lui-même, dans un effort pour constituer une totali-

té. Constituer, remarquons le mot, et non pas construire. Les plasticiens, ou abstraits géométriques et spatiaux, selon le terme américain, ne procèdent pas selon un plan et en utilisant des matériaux pré-existants à l'édification d'une structure mécanique. Leurs structures ont un caractère organique, comme des plantes, et à la limite on n'y peut rien retirer sans briser le rythme qui accorde son existence à l'être. Le rapprochement serait long à justifier, mais je dirai en bref

reuse. Une telle peinture, malgré la part importante qui joue une révolte, souvent inconsciente, contre la malgestaltung du monde, révolte de la personnalité et de l'intelligence, cherchant à sauvegarder son intégrité, ne peut guère scandaliser — à moins que ce soit à rebours et qu'elle scandalise justement par son austérité.

Si donc, visitant l'exposition, l'on y a pas par soi-même déniché les "plasticiens", voici comment on peut les trouver. En entrant, tout près de la porte, à droite, un tableau de Louis Belzile, le plus sensible de ces peintres, celui qu'attire le plus la matière comme dimension de l'art; un peu plus loin, du même côté, le tableau de Fernand Toupin, comme Belzile à la recherche d'harmonies mystérieuses, aux prises avec les problèmes que posent l'espace plat et rectangulaire de la toile; un peu plus loin, la peinture d'Yves DuFrey, qui n'est pas tout à fait "abstrait" en ce sens qu'il travaille à dissocier l'espace illusoire, où se meut la lumière, sur le mur du fond, le tableau de Jauran, dont les formes géométriques traitées en à plats différencient par les contrastes de leurs tons l'espace propre du tableau; enfin, le grand tableau de Jean-Paul Jérôme, le plus purement géométrique de tous, qui par l'emploi de la li-

BOURGOGNE, François. « Après les automatistes et les romantiques du surréalisme: les Plasticiens ». *L'Autorité*. 6 novembre 1954, p. 5-6. Repris dans *Jauran et les premiers Plasticiens*. Montréal: Musée d'art contemporain, 1977, n. p.

## APRÈS LES AUTOMATISTES ET LES ROMANTIQUES DU SURRÉALISME: LES PLASTICIENS

FRANÇOIS BOURGOGNE

Les premières expositions de la saison ont paru indiquer un fait: que les deux courants de peinture dérivant à Montréal du surréalisme, soit l'automatisme de Borduas, Mousseau et Comtois et le romantisme de Bellefleur, Tremblay et Truchon, pour ne nommer que ceux que l'on vient de voir, sont véritablement « la » peinture. Et non pas la peinture de l'avenir, mais bien la peinture du moment présent, qui répond aux exigences les plus actuelles. Seulement, au cas où l'on tendrait à se laisser bercer par le confort moral conséquent à cette prise de conscience, il faut se dire que l'art n'est jamais stable, jamais statique, et qu'en « comprenant » l'automatisme et le surréalisme romantique l'on a pas fini d'être dérouter.

Une visite à la huitième exposition collective de la librairie Tranquille pourra servir à faire sentir ceci, si l'on sait regarder. Un groupe de peintres se trouve là réuni, non par hasard, dont les œuvres, tout en n'étant pas figuratives, n'ont également par leur apparence aucun rapport avec l'automatisme.

Ces peintres, entre eux, se qualifient de « plasticiens », c'est donc dire qu'ils mettent l'accent sur l'aspect « plastique » de la peinture, sur son autonomie formelle. Pour eux, toute

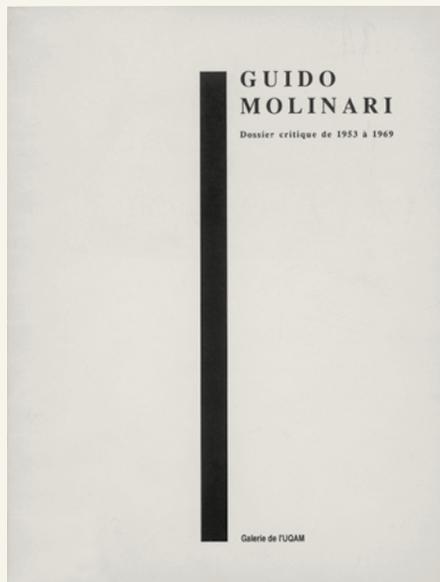
peinture doit avoir sa forme propre, en faisant une chose totale, résistante, non assimilable par une ambiance, et où chaque partie dépend du tout et inversement. En ce sens, il n'est point « d'accident » pour eux, dans l'œuvre achevée, à moins que dans certains cas l'on considère l'œuvre entière comme un accident. Ce qui serait assez vrai, étant donné que la forme initiale est née du peintre lui-même, dans un effort pour constituer une totalité.

Constituer, remarquons le mot, et non pas construire. Les plasticiens, ou abstraits géométriques et spatiaux, selon le terme américain, ne procèdent pas selon un plan et en utilisant des matériaux pré-existants à l'édification d'une structure mécanique. Leurs structures ont un caractère organique, comme des plantes, et à la limite on n'y peut rien retirer sans briser le rythme qui accorde son existence à l'être. Le rapprochement serait long à justifier, mais je dirai en bref que la démarche implicite dans cette peinture est du même ordre que celle qui caractérise la philosophie européenne contemporaine, faisant un usage capital de l'intuition sans pour cela renoncer à la forme rigoureuse. Une telle peinture, malgré la part importante qui joue

une révolte, souvent inconsciente, contre la malgestion du monde, révolte de la personnalité et de l'intelligence, cherchant à sauvegarder son intégrité, ne peut guère scandaliser – à moins que ce soit à rebours et qu'elle scandalise justement par son austérité.

Si donc, visitant l'exposition, l'on n'y a pas par soi-même déniché les « plasticiens », voici comment on peut les trouver. En entrant, tout près de la porte, à droite, un tableau de Louis Belzile, le plus sensible de ces peintres, celui qu'attire le plus la matière comme dimension de l'art; un peu plus loin, du même côté, le tableau de Fernand Toupin, comme Belzile à la recherche d'harmonies mystérieuses, aux prises avec les problèmes que posent l'espace plat et rectangulaire de la toile; encore un peu plus loin, la peinture d'Yves DuPrey, qui n'est pas tout à fait « abstrait » en ce sens qu'il travaille à disséquer l'espace illusoire, où se meut la lumière; sur le mur du fond, le tableau de Jauran, dont les formes géométriques traitées en à plats déterminent par les contrastes de leurs tons l'espace propre du tableau; enfin, le grand tableau de Jean-Paul Jérôme, le plus purement géométrique de tous, qui par l'emploi de la ligne ramène les éléments divers de son tableau à une surface à laquelle ils semblent suspendus. On remarque dans chacun des tableaux une ressemblance superficielle, par des formes qui se découpent, soit par contraste, soit par délinéation, comme autant d'épures (sauf pour DuPrey, qui travaille un continuum). On remarque aussi que chaque tableau a un « ton » bien particulier, une harmonie de couleurs dont l'aspect complémentaire est l'harmonie des formes.

Au cours de la saison, ces peintres tiendront une exposition plus importante, dans quelque salle de la ville. On sera alors plus en mesure de faire des confrontations. Entre temps, la revue Arts et pensée publiera un article illustré portant sur chacun d'entre eux.



REPENTIGNY, Rodolphe de. «À la galerie L'Actuelle. Les peintures en noir et blanc de Molinari». *La Presse*. 15 mai 1956. Repris dans *Guido Molinari – Dossier critique de 1953 à 1969*. Montréal : Galerie de l'UQAM, 1991, p. 10.

---

## À LA GALERIE L'ACTUELLE LES PEINTURES EN NOIR ET BLANC DE MOLINARI

RODOLPHE DE REPENTIGNY

L'exposition du jeune peintre Guido Molinari à la Galerie L'Actuelle a posé à un public qui n'en a pas l'habitude, les problèmes, au moins dans leur aspect extérieur, de la peinture contemporaine. Il ne s'agit évidemment pas d'analyser les répercussions de telles manifestations. Cela nous entraînerait trop loin et risquerait de nous faire tomber dans la sociologie de l'art.

L'exposition donc présente un ensemble de tableaux en noir et blanc, progressivement de plus en plus dépouillés dans leurs agencements de formes et dans leur texture. Le peintre, qui après avoir travaillé pendant quelques années dans une manière qui devait beaucoup à l'automatisme, surtout celui que pratiquent le Canadien Riopelle (petites tuiles de couleurs pures juxtaposées) et l'Américain Pollock (dégoulinages organiques de couleurs superposées), a opté, à ce qu'il semble, pour l'autre extrême, celui de la peinture géométrique, «plasticienne».

Cette évolution chez un jeune peintre dont les œuvres ne figurent encore dans aucune grande collection, publique ou privée, ne peut sans doute pas être présentée comme un événement d'importance nationale. Cependant, elle fait

partie, malgré que certains facteurs contribuent à voiler cet aspect, d'une transformation radicale dans le travail de nos peintres «d'avant-garde» : tous depuis quelque temps recherchent un art qui soit à la fois parfaitement libre et retrouve cependant son sens dans une discipline, une rigueur de la vision. La sensibilité palpitante, la vision subjective, plus «agie» que conçue, cesse soudain d'être le critère premier de la production pour plusieurs artistes.

Quelques-uns des tableaux de cette exposition, de petites dimensions, aux formes assez étriquées, comme des sortes de lettrages, sont peu propres à faire paraître l'essentielle recherche de cette peinture. Sans doute y constate-t-on que les deux couleurs occupent des plans neutres, sans distance entre eux. Mais le risque de cette peinture, qui est le manque d'intérêt donné, non réfléchi, y devient trop palpable. Dans les grands tableaux, par contre, les surfaces noires et blanches atteignent à une monumentalité réelle.

Devant ces tableaux, si l'on veut en tirer quelque profit, il faut oublier qu'il s'agit de «tableaux» et il faut taire les préconceptions que l'on peut avoir sur la peinture. Tout ce qui contribue à

des tensions locales est à peu près anéanti. Il ne reste que de puissants équilibres, soulignés par des contrastes extrêmes : lumière et absence de lumière. La correction des formes, leurs angles étudiés, la soigneuse mise en page ; ce ne sont pas là choses particulièrement neuves dans la peinture « internationale » et plusieurs peintres de Montréal ont mis cet aspect de la peinture en évidence depuis une couple d'années ; cependant c'est la première fois que cette façon de travailler est montrée au public sous un jour aussi épuré. Dans quelques tableaux, Molinari fait d'ultimes concessions au charme de la matière, la peinture étant appliquée à la spatule ou brossée vigoureusement, ou, encore, par les diagonales de certaines formes introduisant une note de pluralité spatiale.



SAINT-MARTIN, Fernande. « Révélation de l'art abstrait ». Dans *Art abstrait Belzile, Goguen, Juneau, Leduc, Molinari, Toupin, Tousignant*. Montréal : École des beaux-arts de Montréal, 1959, n. p.

## RÉVÉLATIONS DE L'ART ABSTRAIT

FERNANDE SAINT-MARTIN

Loin de témoigner d'une inconsistance ou d'une redondance qui marquerait un déclin, la multiplicité des voies établies par la non-figuration au début du siècle, ainsi que l'incroyable richesse des œuvres qui surgissent sans cesse devant nos yeux, est un appel pressant qui sollicite de chaque homme une réponse toujours plus entière.

A l'intérieur de cet univers plastique dont l'autonomie se définira de moins en moins par la réjection de la figuration pour s'exprimer plutôt dans la pleine possession d'un ensemble de données qui contribueront à l'élaboration d'un art radicalement neuf et différent, dont nos esprits imagistes ne peuvent encore soupçonner toute la complexité et la spécificité, l'art proprement abstrait s'est toujours donné comme tâche et comme valeur, une prise de conscience lente, continue et assurée, des structures sous-jacentes au foisonnement des formes expressionnistes de projection plastique.

On le verra en lisant les déclarations de chacun des peintres qui participent à cette exposition d'Art abstrait, l'on aurait tort de croire que ces préoccupations plus abstraites couperaient l'artiste du monde des hommes. Chacun manifeste en effet

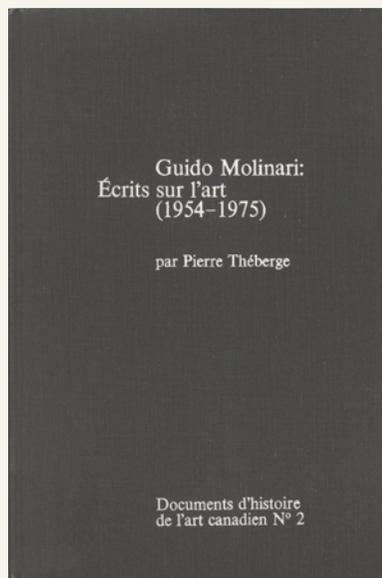
dans une conception élargie du réalisme et du respect de l'objectivité, le souci primordial d'établir avec le réel des relations plus adéquates que celles qu'avait esquissées la peinture classique.

Qu'on se réfère, par exemple, à la définition, du processus plastique donnée par Guido Molinari : « Tenter d'inventorier la structure du réel à partir d'une expérience concrète et émotive de l'homme ». Voyons le point de départ de Fernand Leduc vers cet art abstrait : « L'humanité dans son comportement comme dans ses dispositions mentales, se modifie sans répit ». Soulignons l'exigence de Claude Tousignant : « Ce que je veux, c'est objectiver la peinture, l'amener à sa source (...) là où la peinture peut être compréhensible à tous ».

Le même humanisme dynamique inspire Fernand Toupin : « Les tableaux que nous présentons sont, en définitive, une recherche du sens véritable de la vie de l'être humain : vouloir saisir la complexité d'existence effective de l'homme au sein de l'univers ». Jean Goguen plaide dans ce sens pour une unification des arts : « Il est des plus urgent de solliciter la participation collective dans le but de construire un monde viable. »

Pour Belzile, l'abstraction découle d'une prédominance de l'intelligence sur la sensibilité et non de quelque isolement de l'individu de la totalité humaine et Denis Juneau sait bien que son choix profond sur l'essentiel des phénomènes visuels « permet d'atteindre la création artistique dans son point de jonction avec les besoins esthétiques du monde contemporain ».

Le langage de l'art abstrait et son vocabulaire propre ne sont pas encore assimilés par les masses; une oreille attentive à ce que ces peintres expriment dans ce catalogue, en révélera à plusieurs de nombreux éléments. Pour ma part, je suis convaincue qu'en poursuivant sa recherche réfléchie sur les possibilités déjà entrevues de l'univers plastique abstrait, la peinture actuelle découvrira par elle-même les structures d'un monde non-verbal sans cesse interrogé et qu'elle révélera dans les cadres d'une nouvelle logique, d'une nouvelle psychologie et d'une nouvelle géométrie, les dimensions les plus profondes de l'homme nouveau.



MOLINARI, Guido. « Réflexions sur l'automatisme et le plasticisme (1961) ». *Situations*, sous « Chroniques de la Peinture », 3<sup>e</sup> année, n° 2, mars-avril 1961, p. 65-68. Repris dans THÉBERGE, Pierre. *Guido Molinari: Écrits sur l'art (1954-1975)*. Ottawa: Galerie nationale du Canada (Collection « Documents d'histoire de l'art canadien », n° 2), 1976, p. 37-39.

---

## RÉFLEXIONS SUR L'AUTOMATISME ET LE PLASTICISME

GUIDO MOLINARI

*Texte écrit en réaction à un article de Claude Gauvreau intitulé Paul Gladu, tartuffe falsificateur, paru dans Situations, 3<sup>e</sup> année, n° 1, janvier-février 1961, p. 44-52. Dans cette réplique faite à la suite d'un article de Paul Gladu sur Borduas et les automatistes, publié dans Le Petit Journal de Montréal, livraison du 6 novembre 1960, Gauvreau défendait vigoureusement l'originalité de Borduas et des automatistes qu'il mettait en contraste avec l'apport des plasticiens montréalais qui n'étaient pas, selon lui, des « créateurs » mais bien seulement des « innovateurs locaux » qui voulaient « représenter [...] l'idée platonicienne ».*

Qui sommes-nous ? D'où venons-nous ? Pour situer des origines, il faut poser des dates. Que l'automatisme montréalais, par l'intermédiaire de Riopelle et Barbeau, ait joué « un rôle de précurseur au niveau mondial » (cf. Article de Claude Gauvreau [Paul Gladu, tartuffe falsificateur], dans *Situations*, janvier-février 1961) serait tout à fait réconfortant pour notre nationalisme renaissant. Mais un seul *Dessin* de Pollock (Collection Dwight Ripley, New York), exécuté entre 1943 et 1945, devance tout ce que l'automatisme local pouvait apporter par la suite.

Mais il y a beaucoup plus. La peinture faite par Pollock en 1946; intitulée *Eyes in the Heat* ou *Shimmering Scent*, par la liberté du graphisme et l'utilisation d'une couleur presque pure qui créent un espace absolument neuf, qui n'offre aucune réminiscence de paysage, devance et pour longtemps, la production de l'automatisme montréalais.

Contrairement à ce que déclare le même auteur, l'automatisme de Borduas n'a pas opéré « un bond extraordinaire », obligeant nos artistes à sauter « par-dessus une couple d'étapes naturelles de l'évolution universelle (notamment l'abstraitivisme et le surréalisme) ». De sa période « à la Rouault », que l'on définirait plutôt plastiquement comme un fauvisme teinté d'expressionnisme allemand, Borduas est passé au cubisme, dans lequel se situent plastiquement la plupart de ses œuvres dites automatistes. C'est lorsqu'il devint conscient de cette appartenance au cubisme que Borduas renia toute l'œuvre qu'il avait faite à Montréal. Et il n'en devint conscient que lorsqu'il découvrit l'espace nouveau créé par l'expressionnisme américain.

On ne peut considérer le surréalisme comme une étape importante dans l'évolution universelle de la plastique, puisque ce mouvement valorisait explicitement la structure académique tri-dimensionnelle et rejoignait à peine dans certains cas, la structure cubiste elle-même.

Quant à l'abstractivisme, dont Claude Gauvreau situe le sommet en 1920, avant le surréalisme, il faut savoir que ce mouvement a eu des sources multiples, soient les expériences chromatiques dites des disques simultanés de Delaunay en 1912, les travaux de Kupka à Paris en 1911, de Tatlin et Lissitzky en Russie en 1914-1915, les recherches de Sophie Taeuber-Arp et de Hans Arp en 1918, les œuvres de Malevitch en 1914. Les travaux de Mondrian, Van Doesburg, etc., qui ne se précisèrent qu'en 1918-1919 et ne représentèrent que l'aile hollandaise de ce mouvement.

Tous ces peintres développèrent des conceptions fort différentes de ce que l'on appelle le « plasticisme » pendant toutes les années qui suivirent. En réalité, l'année 1920 ne marque que le sommet du suprématisme et du constructivisme. Ce n'est qu'à Paris, entre 1930 et 1935, que se réalisa, autour de Mondrian et de Van Doesburg, le mouvement « Cercle et Carré » qui regroupa les différentes ailes du plasticisme, au moment de l'apogée de la période « classique » de Mondrian. Mais cette dernière période de Mondrian devait se transformer au point d'aboutir à New York à une conception fort différente de ses préoccupations parisiennes.

Comme la peinture dite plasticienne est la seule à se situer véritablement et directement en fonction de problèmes plastiques, elle est la seule à offrir vraiment des possibilités d'évolution à la peinture du XX<sup>e</sup> siècle.

Nous ne croyons pas que « le rayon prophétique de Mondrian ait atteint son terme depuis longtemps », quand Borduas lui-même lui a voué un culte fervent pendant les dernières années de sa vie, comme le révèle Charles Delloye dans sa préface au catalogue de l'exposition de Borduas à Amsterdam.

Il est difficile de discerner ce que Claude Gauvreau entend par automatisme. De toutes façons, Borduas lui s'est aperçu à New York que le sommet de « l'automatisme » avait été atteint par Pollock et dès son arrivée à Paris, il cessa de poursuivre les potentialités de « l'accident » pour s'orienter vers des recherches plasticiennes de structure (ainsi qu'en témoigne le tableau à structure de damier de 1956, cf. catalogue d'Amsterdam), qui se transformèrent ensuite, en 1958-59, en des recherches verticales-horizontales.

Borduas prétendait être un véritable disciple de Mondrian, avec Rothko, Kline, Newman et Still. Mais la compréhension que Borduas avait de la peinture de Mondrian était axée sur cette croyance que Mondrian aurait posé, à travers la transparence de la couleur, le problème de la lumière pure, abstraite et infinie. Mais en persistant à se situer dans le contexte du problème-lumière, Borduas n'a pu accéder à l'espace pictural nouveau qu'ont ébauché les dernières œuvres de Mondrian.

En utilisant la couleur pure comme élément structural, non comme lumière mais comme énergie, l'on sort de l'impasse que Pollock constituait pour les recherches actuelles de la peinture. (Cf. mes propres tableaux.)

Je récuse toute référence à Platon pour ce qui est du plasticisme. Je prétends me référer plus justement aux préoccupations exprimées par Malevitch, en 1919, et qui n'ont pas encore été épuisées : « Je trouve que plus on se rapproche du phénomène de peindre, plus les sources (objets) perdent leur caractère systématique et sont brisées, donnant naissance à un autre système selon les lois de la peinture [...] Un système dans le temps et l'espace se construit. Il ne dépend ni de la beauté esthétique, ni des expériences ni de l'humeur [...] en ce moment, la voie de l'homme réside dans l'espace. Le suprématisme est le sémaphore de la couleur [...] Le suprématisme dans son premier stage possède un mouvement purement philosophique fondé sur la conscience de la couleur ; à son deuxième stage, c'est une forme qui peut être réalisée. L'art doit se développer avec les racines de l'organisme, car sa fonction est d'embellir ces racines pour leur donner une forme, pour participer à leur immédiateté. *J'aimerais être le fabricant des nouveaux signes exprimant mon mouvement intérieur...* »



LYMAN, John. «Borduas and the Contemporary Arts Society». Dans *Paul-Émile Borduas 1905–1960*. Montréal : Musée des beaux-arts de Montréal ; Ottawa : Galerie nationale du Canada ; Toronto : Art Gallery of Toronto, 1962, p. 40-41.

---

## BORDUAS AND THE CONTEMPORARY ARTS SOCIETY

JOHN LYMAN

The younger generation of artists who today receive every consideration (perhaps too much for their own good) scarcely realize that it was not much over twenty years ago that contemporary art began to get a little recognition in Montreal. That development was due largely to the formation of the Contemporary Arts Society.

It was on a January evening in 1939 that a dozen Montreal painters gathered in my house and founded the Contemporary Arts Society (Subsequently lay members were recruited, including Me Joseph Barcelo, C. R., and Robert Elie, now cultural attaché of the Province of Quebec in Paris, both of whom were to serve later as presidents). Even in that year of grace, though 'living' art managed to rear its head in infrequent shows, it still had pitifully few supporters and got scant consideration from the academic juries that controlled the regular exhibitions. The Society immediately made its attitude clear: it was open to artists of every tendency, figurative or non-figurative, sophisticated or naive (Mary Bouchard was a member) Expressionists, Surrealists, Abstractionists, Fauves and just plain unclassified personalities; it merely drew the line at those

who, by their connexions or leanings, furthered oppressive academic rule. It took exactly the position of an anti-academy, putting emphasis on the living quality of art—on imagination, sensitivity, intuition and spontaneity as opposed to conventional proficiency, regarding membership in an academy as merely a consolation for having died during one's own lifetime.

Paul-Émile Borduas was one of the founding members of the Contemporary Arts Society and was to play an important part in it.

I had noticed a small painting of his which had somehow been admitted to the Spring Exhibition of the previous year. It showed the influence of Maurice Denis, it was not very strong (in fact Borduas was never able to construct a strong figurative image: the path he was to choose escaped that difficulty) but the fact that it was expressed in true painter's language made it stand out. I liked it and wanted to meet its author. Jean Palardy introduced us. Thus began a sincere but uneasy friendship, for as Paul developed he began to expect of his companions the attitude of a disciple—and I was not minded to be anybody's disciple.

At this time Borduas discovered a number of heterodoxical writers: de Sade, Isidore Ducasse, Rimbaud, Breton, etc., and from this experience sprang his doctrine and his manifesto, *Refus Global*, that mixture of aesthetic and moral notions and emotions which exploded in the face of those who for too long had successfully suppressed any insubordination. Its repercussions projected Borduas into the role of martyr and prophet. But if it could perhaps be said that this role was sustained with rather more guile than innocence, the same could not be said of his painting. I witnessed the painful struggles that marked his cycle of gouaches and the trance-like exhaustion that produced what he supposed to be something in the nature of automatic writing (automatism). Then came the series of oils that could perhaps best be classed as Expressionist, though regarded by Borduas as Surrealist. It was only after his stay in New York and his acquaintance with the work of Kline et al. that his painting became completely abstract.

I don't know how good a judge I am of this phase of his work. I am sensitive to any expression of inner reality whatever its relation, manifest or obscure, with outer reality, but when I fail to discern any such relationship I am at a loss, and I don't find very reassuring the high-sounding verbiage of the initiates. Of course, I am familiar with the theory of the *acte gratuit*, but any act has to begin *somewhere*. Too often, it seems, the artist is just exploiting a popular gimmick. (Our times have almost perfected the trick of making smoke without any fire.) Such, however, was not the case with P. E. Borduas: he scorned the easy way, he sweated blood.

But what does a provisory judgment matter? An artist has only one problem: to be himself. His ultimate rank will depend on the substantiality of that self. Otherwise no matter how 'talented' he may be, he will only hold his position as long as his affected self fits with the fashion of the day.

But, to revert to the Contemporary Arts Society, as time went by it increased in size, recruiting new members among the younger generation including many disciples of Borduas. During the war Pellán returned to Montreal and he, too, with his followers joined the Society. Thus it became divided into two factions each of which sought to prevail. In the elections of 1948 the Borduas group won a majority, upon which Pellán, de Tonnancour and company withdrew. I could not admit that the Society, oblivious of the purpose for which it was founded, namely, aesthetic liberty for all its members without distinction, should become an

instrument of sectarian contention and I declined to take sides. My attitude provoked a letter from Borduas, which ran as follows:

*'Mon cher John,*

*Devant votre manque d'enthousiasme, non à permettre, mais à réaliser les résultats des élections de lundi dernier, devant l'insulte, involontaire mais réelle, de votre appréciation littéraire du texte passé par amitié (texte engageant ma vie entière sans échappatoire possible). Je suis dans la pénible obligation, pour sauvegarder mon besoin d'espoir et d'enthousiasme, à clore mes relations longues de bientôt (sic) dix ans avec vous.*

*Votre connaissance fut un bienfait des Dieux (sic) mêlé de cruelles déceptions. Je leur rends grâce.'*

P. E. BORDUAS

*Saint Hilaire, 13 février 1948\**

Needless to say, I found this reaction rather a bitter lemon; however, my only answer was to torpedo the Contemporary Arts Society and write finis to my efforts. Some years later when Borduas, returning from France for an exhibition of his work in Montreal, had acquired a certain measure of equanimity, we shook hands again.

\* EDITORIAL NOTE: On the same day a similar letter was written to Maurice Gagnon for the same reason and Borduas retired as President and as Member of the Contemporary Arts Society since he felt that he had not had sufficient support when elected. However, in spite of Robert Elie's being made the next president, it was felt that the split of the two factions had weakened the Contemporary Arts Society. Thus it was dissolved on November 18th, 1948.



GAGNON, François-Marc. « Origine de l'art abstrait au Québec (conférence prononcée le 12 octobre 1975) ». Dans Nicole DUBREUIL-BLONDIN, Mikel DUFRENNE, François-M. GAGNON. *Conférences*. Montréal : Musée d'art contemporain, 1979, p. 89-126.

## ORIGINE DE L'ART ABSTRAIT AU QUÉBEC

FRANÇOIS-M. GAGNON

Contrairement à ce qui s'est passé aux États-Unis, nous n'avons pas eu au Québec, au début du siècle, une grande exposition d'art contemporain analogue à l'Armory Show de 1913. Cependant, un événement curieusement contemporain de la grande exposition américaine – il la suit de six semaines – démontre qu'un meilleur concours de circonstances aurait pu déclencher chez nous, à ce moment, un mouvement d'art contemporain, sinon d'art abstrait, parallèle à celui qu'on voit se développer aux États-Unis après l'Armory Show. Nous voulons parler de la présentation, en mars 1913, de quatre peintures de John Lyman à l'Exposition du Printemps de la Art Association of Montreal. Lyman, qui revenait alors d'un séjour en Europe où il avait été l'élève de Matisse, rapportait des tableaux dans la veine fauve dont probablement « Profil » de Corinne (intitulé alors : *A Brunette*) (h.p. 14" × 10½", Coll. M. Corbeil, Montréal), qui eurent le don de déclencher l'indignation des critiques de l'époque.

The « Witness » du 26 mars 1913 parlait de « screamingly discordant colors and execrable drawings ». On ajoute : « The other chief offender (le premier étant Randolph Hewton) is Mr. John

Lyman. Mr. Lyman exhibits in « A Brunette » a picture of a woman that (...) reminds one of the crude attempt of an amateur to depict a beauty in a signboard advertisement for cigars. The picture is purposely crude, purposely stiff and unnatural, the coloring designedly raw. But the picture is supposed to represent something in the art line, so it finds its way in ».

Le Daily Herald de Montréal écrivait le même jour à propos des peintures de Lyman :

« They are (...) contemptuous of all precedents. (...) In their anxiety to get behind all conventions, except those of a four-year-old child with a box of crayons, they may be described as establishing an Infanticist School ».

La critique la plus sévère viendra de S. Morgan-Powell dans le « Star » du 29 mars 1913 :

« Post-Impressionism is a fad—an inartistic fetish for the amusement of colorists, and others who find themselves unqualified to paint pictures... London is laughing today at the latest freak of Matisse, the Post-Impressionist leader in Paris. Paris—takes Matisse as it takes most imitators (...)

If Montreal joins hands with London and laughs, the craze will soon pass». <sup>1</sup>

Comme si cela n'était pas assez, du 21 au 31 mai 1913, Lyman récidivait et présentait sa première exposition solo à la Art Association of Montreal. Quarante-deux huiles et dessins, répartis chronologiquement, y étaient présentés. Dennis Reid a rapporté quelques-uns des titres de Lyman à cette exposition : Adventure in Ochre, Floral Caprice No. 2, Scherzo, Wild Nature Impromptu, 1st State... Ces titres sont remarquables parce qu'ils mettent l'accent moins sur le sujet représenté dans les tableaux que sur les éléments du langage plastique mis en œuvre pour les exprimer. Les titres inspirés de la musique, comme Scherzo ou Impromptu, suggéraient que la peinture pouvait être aussi a-représentative que la musique. Certes, il ne s'agissait pas encore d'art que nous qualifierions d'abstrait ; mais en mettant l'accent, à la suite de Matisse, sur le langage plastique plutôt que sur le sujet traité, Lyman ouvrait la voie à l'abstraction.

On imagine bien que cette nouvelle présentation de Lyman devait provoquer des réactions tout aussi virulentes que la première. Morgan-Powell y exercera sa verve dans une lettre à l'éditeur publiée dans le «Star» du 23 mai 1913. Cette pièce s'intitule : Extraordinary Display of Crudities and Offensive Things at the Art Gallery. Le reste à l'avenant :

«Mr. Lyman dabbles mostly in greens of offensive hues. His colors are smeared on the canvas. His drawing would shame a schoolboy. His composition would disgrace an artist of the stone age, the paving-stone age. Crudity, infelicitous combinations of shades, unharmonious juxtaposition of tints, ugly distortion of line, wretched perspective, and an atrocious disregard for every known canon of sane art, are here. They leap out of the frames and smite you between the eye-brows...»<sup>2</sup>

La réception de sa peinture par la critique montréalaise dégoûta Lyman et, avant même la fin de son exposition, il partit pour Paris. Il devait mettre dix-huit ans avant de revenir pour de bon dans le milieu montréalais.

A son retour, à l'automne 1931, Lyman constatait l'hégémonie que le Group of Seven avait prise entre temps en peinture canadienne. L'insistance des membres du groupe torontois sur l'importance de donner un contenu canadien à la peinture faite ici, l'exclusivité qu'ils mettaient sur cette direction dans le développement d'une école de peinture véritablement canadienne, lui parurent des aberrations.

«The real adventure takes place in the sensibility and imagination of the individual», écrivait-il, dès 1932 dans son Journal. «The real trail must be blazed towards a perception of the universal relations that are present in every parcel of creation, not towards the Arctic circle». <sup>3</sup>

La lutte acharnée que mènera Lyman, ensuite, contre le Group of Seven et sa conviction de la nécessité de regrouper en une association aussi forte, les artistes de l'Est du Canada qui n'identifiaient pas l'art canadien à l'art à sujet canadien, devaient l'amener à fonder coup sur coup l'Eastern Group of Painters en 1938 et surtout la Contemporary Art Society en 1939. C'est au sein de cette dernière société que les premières manifestations d'art abstrait au Québec devaient être exposées et accueillies positivement.

Bien que la peinture de Lyman n'ait jamais elle-même franchi les limites de la figuration, en mettant l'accent sur les éléments formels, sur la composition et la couleur pure, en dénonçant surtout l'hégémonie du sujet en peinture, elle devait contribuer pour une large part à préparer le terrain à l'apparition de la peinture abstraite au Québec. On pourrait même dire que c'est à l'occasion des présentations de Lyman que la critique journalistique forge dans notre milieu son premier discours critique contre l'art abstrait. Les arguments de Morgan-Powell se retrouveront constamment par la suite sous la plume des critiques de droite : comparaison, qui se veut désobligeante, avec l'art des enfants et avec l'art primitif ou l'art populaire ; dénonciation de l'influence de l'école de Paris comme pernicieuse, explication de l'absence de formes reconnaissables par l'incapacité supposée des peintres à représenter photographiquement le réel... Tout cela sera repris constamment par la suite et à propos de l'art abstrait.

Aux côtés de Lyman, mais ayant son impact plus tardivement sur le milieu montréalais, il faut faire une place à Alfred Pellán dans les origines de l'art abstrait au Québec. Quand Pellán, après un séjour de quatorze ans à Paris, revient au Québec et présente successivement en juin à Québec et en octobre 1940 à la Art Association of Montreal le fruit de sa production parisienne, il divise sa présentation en trois grandes catégories : 1) peintures figuratives ; 2) décorations non-figuratives, esquisses et 3) dessins, gouaches, aquarelles, affiches.

On aura noté l'apparition du mot «non-figuratif» dans la deuxième catégorie de Pellán. C'est probablement une des premières fois que le mot est

employé au Québec (le seul à notre connaissance, qui aurait pu le faire avant lui à Montréal, c'est Fritz Brandtner).

C'est aussi à l'occasion de cette exposition Pellan que les mots « art abstrait », « abstraction », « peinture abstraite » deviennent monnaie courante dans la critique journalistique du temps. Jean-Charles Harvey consacre dans « Le Jour » deux articles à l'exposition Pellan. Dans le premier, le 5 octobre<sup>4</sup>, il parle des « toiles abstraites et surréalistes » du peintre, les deux mots étant quelque peu synonymes dans son esprit. Il y revient le 19 octobre :

« Les premières abstractions que j'ai vues, surtout dans diverses reproductions de magazines, ne m'ont pas plu. En art, toute innovation choque nos habitudes. (...) Pellan a exposé plusieurs abstractions – d'autres diront « surréalistes », mais peu importe. Le jeu des couleurs, dans ces toiles, nous charme malgré nous. On ne comprend pas. Est-il nécessaire de comprendre ? On interprète. Et chaque sujet donne lieu à de multiples interprétations. C'est probablement là une des qualités supérieures de ces lignes et coloris étranges... »<sup>5</sup>

Harvey voyait l'art abstrait à la fois comme une affirmation du langage plastique à l'état pur (« jeu de couleurs ») et comme une sorte d'écran paranoïaque (« multiples interprétations »).

Un certain F. R. (François Rinfret ?) de « La Presse »<sup>6</sup>, mettait toute l'exposition Pellan sous le signe du passage « de la réalité à l'abstraction », introduisant une dichotomie qui reviendra constamment dans la critique à propos d'art abstrait.

Marcel Parizeau, un des critiques mieux informés, de son temps, remarque dans son article du « Canada »<sup>7</sup> :

« Malgré qu'il ne soit pas le premier peintre abstrait (comme on le dit) exposé à Montréal, de nul on n'a osé accrocher des recherches aussi libres... »<sup>8</sup>

A qui faisait-il allusion ? à Fritz Brandtner ? à quelques toiles non-figuratives étrangères présentées l'année précédente à la C.A.S. ? Peu importe, Pellan lui paraît aller plus loin que tout ce qui l'a précédé ! Un qui signe Minquel (?) dans « La Patrie » déclare à son tour :

« Pellan vole seul et du premier coup très haut. Qui peut s'en plaindre, même chez ceux qui ne prisent pas trop le surréalisme, l'abstrait, Picasso, Braque, Clay (sic) et tous les modernisants... »<sup>9</sup>

Il le dit aussi « personnel dans ses abstractions ». Il remarque qu'« On lui reproche d'être trop abstrait ».

Reynald, qui intitule pourtant son « Pellan, notre Impressionniste », parle de

« Pellan qui a poussé l'abstraction jusqu'à retrancher de son nom le « d » final ! (...) Pellan est un privilégié de parti-pris ; il a installé sa vie et son cœur dans la peinture abstraite (...) Il abstrait de la réalité tout juste ce qui va à traduire son rêve intérieur. De ce fait le sujet se trouve réduit à ses éléments les plus simples. Ce sujet n'a plus à faire avec des réalités, mais avec des désirs... »

J. de Tonnancour<sup>10</sup> est troublé par les « abstractions » de Pellan et tente de s'en expliquer la portée :

« En peinture, l'abstraction est une tentative vers une nouvelle pureté. (Peinture pure comme 'poésie pure'. Brémond). La musique et la poésie se passent – à leur plus grande gloire – de description et de récit. (...) Pellan dans ses « abstractions » crée un monde d'une exubérance tragique : transcription sténographique des révélations que font à un être ses « abîmes » ! Tragédie de l'âme qui veut s'ouvrir de toutes parts, qui veut se révéler et se marquer dans toutes les matières pour avoir le sentiment de son universalité ! (...) Comme tentatives désespérées d'évasion, elles me touchent et me bouleversent plus que comme œuvre. Elles m'émeuvent. Mais je souffre plus que je ne jouis... »<sup>11</sup>

Cette prose mériterait une analyse attentive. On y voit se dessiner déjà les grandes lignes d'un discours positif sur l'art abstrait qui seront continuellement reprises par la suite.

Dans le présent contexte, il convient surtout de noter que c'est à propos de la peinture de Pellan que ce vocabulaire devient courant dans notre milieu. Quand Borduas présentera deux ans plus tard ses premières gouaches non-figuratives au théâtre de l'Ermitage (25 avril–2 mai 1942), ce vocabulaire sera déjà forgé et on croira reconnaître simplement une forme d'art déjà expérimenté auparavant. Borduas joignait le camp de l'abstraction.

Ce qui laisse les critiques pantois à son sujet, c'est moins le côté non-figuratif. On y verra le signe d'une coupure radicale, d'un changement brusque. Chacun se plaira à souligner comment ces œuvres marquaient une rupture dans son développement. Ainsi Maurice Gagnon évoquait « le travail ardu et solitaire » de Borduas pour expliquer que Borduas ait « pu précipiter (ses) phases récentes

d'évolution» et passer du «fauvisme» à «l'écriture automatique» si rapidement.

Charles Doyon déclarait semblablement: «... à l'encontre de Roberts, Borduas se renouvelle entièrement»<sup>12</sup>. Pour Jacques de Tonnancour, les gouaches étaient une «explosion»:

«... vous êtes parti comme un pigeon voyageur après avoir tourné longtemps dans un cercle fermé».<sup>13</sup>

Pour Marcel Parizeau, enfin, Borduas «est de tous les peintres canadiens celui qui a subi la transformation la plus foudroyante».<sup>14</sup>

Ces impressions pouvaient paraître justifiées. Bien que Borduas ait présenté entre temps, au Séminaire de Joliette, ses premiers essais de peinture non-figurative, (du 11 au 14 janvier 1942) notamment Harpe brune et la petite Abstraction verte, deux œuvres détruites ou perdues, les commentateurs ne pouvaient guère avoir en mémoire de lui que les portraits et les natures mortes présentées à la «Première exposition des Indépendants», organisée successivement à Québec et à Montréal, par le P. M.-A. Couturier, O.P., l'année précédente. Le saut d'une manière à l'autre pouvait paraître brusque et inattendu.

Que s'était-il passé en effet? 1941 avait été une année de production intense pour Borduas. Après avoir été longtemps sous l'effet du charme de la peinture de Renoir, de Pascin, de Maurice Denis, Borduas laissait enfin transparaître dans sa peinture l'importance qu'il attachait depuis un certain temps déjà, à la peinture de Cézanne. Déjà sa propension à la Nature morte durant cette période est significative. En réduisant au minimum les intérêts adventices aux problèmes plastiques, la Nature morte, telle que conçue par Cézanne, permettait de concentrer l'attention du peintre sur des problèmes picturaux eux-mêmes.

Cézanne entendait faire dans sa peinture la synthèse entre deux exigences contradictoires: celles de la réalité et celles de la sensation. Il avait pris conscience que la sensation avait une existence particulière et constituait déjà une certaine élaboration de l'objet, ou du donné réel, non en vertu de quelques interprétations déformantes ou quelques intentions expressionnistes ou symbolistes, mais à cause même de la nature biologique de l'appareil optique humain. Faire sentir cette intervention de l'œil humain dans l'acte même de la perception de l'objet, tout en restant fidèle à la réalité, devint l'obsession majeure de Cézanne et explique fondamentalement la manière particulière prise par sa peinture.

[...]

En somme, avec Cézanne, la peinture travaillait avec la sensation et entendait révéler autant les dimensions subjectives qu'objectives de la perception.

Il ne fait pas de doute que Borduas a beaucoup réfléchi sur Cézanne. On peut se demander toutefois ce qu'il avait saisi de la problématique de Cézanne. A cette question, on peut apporter, il me semble, deux éléments de réponse.

Borduas a tout d'abord écrit quelque peu sur Cézanne. En 1949, dans sa conférence Manière de goûter une œuvre d'art, Borduas situait Cézanne en réaction à l'Impressionnisme.

«Cézanne révéla la poésie de la forme. Révélation forte de nouvelles expérimentations. La forme cézannienne étant poétique en elle-même, il restait à prouver si, dégagée de toute figuration, elle le serait encore. Le cubisme entreprit cette vérification».<sup>15</sup>

En 1943, Borduas était donc sensible au caractère «abstrait» de la forme de Cézanne, ce que nous avons appelé les dimensions subjectives de la sensation qui, parce que subjectives, sont plus indépendantes de la réalité objective. Il avait perçu ce côté abstrait moins dans le traitement cézannien de l'espace que dans la forme des objets.

Effectivement, quand en 1948, dans Commentaires sur les mots courants, il revient sur Cézanne, c'est cet aspect qui se trouve mieux défini:

«De cette tentative hasardeuse, mais limitée – celle des premiers paysages 'cubistes' de Braque – aidée de la fameuse ligne spatiale de Cézanne, l'on détruisit assez rapidement jusqu'à la vraisemblance».<sup>16</sup>

Nous ne sortons pas de la problématique de la forme, mais le statut du contour chez Cézanne est mieux perçu. Borduas le définit comme une «ligne spatiale», c'est-à-dire appartenant à la fois au fond comme ligne et au volume comme «spatial». Il a perçu en tout cas à ce moment le caractère synthétique du contour chez Cézanne.

Qu'en est-il dans les tableaux peints par Borduas à ce moment?

[...]

En donnant le pas aux exigences de la surface, à l'exclusion de celles de la réalité tri-dimensionnelle de son modèle, Borduas sacrifiait l'espace au profit du seul agencement des formes entre elles.

[...]

On retrouve une plus grande complexité dans la «Nature morte à la cigarette» aussi titrée «Nature morte au citron» (h.t. 13" x 15", s.d.b.d.: «Borduas/41», Coll. Dr. Y. Prévost) et en un sens aussi une reprise des motifs cézanniens d'Oignons

et bouteille. Le verre, les fruits sur une assiette, même la cigarette, qui pourrait se lire comme le manche d'un couteau sur le rebord d'une table, s'y retrouvent. Il oriente sa composition en lui faisant subir une rotation encore plus prononcée vers le spectateur, augmentant l'impression de rabattement du plan de la table dans le plan du tableau et celle d'étagement des éléments les uns au-dessus des autres. Les lignes vertes du fond à droite jalonnent ce grand mouvement de rotation qu'on retrouve en plus petit dans la ronde des citrons autour du verre, le cercle de l'assiette au fond, l'ouverture du verre et du cendrier enfin.

[...]

Si les natures mortes dominant de beaucoup la production de Borduas en 1941, le portrait n'en est pas non plus exclu, surtout si on donne à ce mot un sens assez étendu pour inclure toute représentation du personnage individuel imaginaire ou réel. Ni Cézanne, ni les cubistes ne sont alors absents de l'horizon de Borduas.

[...]

Un des rares tableaux de 1940 de Borduas représentait sa femme Gabrielle Borduas (h.t., 28" x 38½", s.d.g. : «Borduas», Coll. R. Borduas, Belœil). Bien que l'influence de Matisse n'en soit pas absente, la pose du personnage rappelle celle prise par Madame Cézanne dans les nombreux tableaux consacrés à ce sujet par le maître d'Aix.

[...]

«La Femme à la mandoline» (h.t., 25½" x 32", s.d.b.g. : «Borduas/41», Coll. MACM) emprunte son prototype ailleurs. Borduas connaissait le tableau de Picasso intitulé «Jeune fille à la mandoline», peint à Paris, durant l'hiver 1910 (h.t., 100 x 73 cm : s.d.b.d. : «Picasso/10», Coll. Roland Penrose, Londres) que Maurice Gagnon avait utilisé en jaquette de son livre «Peinture moderne». On sait que la «Jeune fille à la mandoline» fait partie d'un ensemble de «portraits» cubistes qui avait occupé Picasso depuis le printemps 1909. Les portraits célèbres de Ambroise Vollard, de Wilhelm Uhde et de Henry Kahnweiler appartiennent à cette série. Le modèle de la «Jeune fille à la mandoline» est connu. Il s'agit de Fanny Tellier qui avait déjà posé pour d'autres peintres amis de Picasso, à la même époque.

De la même manière «La Femme à la mandoline» de Borduas est une sorte de portrait. Gabrielle Borduas s'y reconnaît tout à fait. Mais les points de contact entre le Picasso et le Borduas ne s'arrêtent pas là. Dans l'un et l'autre tableau, le modèle a les seins nus. Fanny Tellier tient le manche de la mandoline de sa main gauche et

pince la corde de sa main droite. La femme de Borduas imite ce geste tel quel, qui est inversé par rapport à celui qu'on attendrait dans la réalité. Enfin la jeune fille de Picasso pose dans l'atelier. On peut en effet interpréter comme un empilement de cadres et de toiles montées la série des motifs anguleux qu'on aperçoit autour du modèle. Borduas interprète ce détail à sa manière puisqu'il se contente d'une série de losanges verts cernés de noirs dans l'arrière-plan de son tableau.

Malgré ces ressemblances, combien le tableau de Borduas reste loin de Picasso et demeure fidèle à Cézanne!

[...]

Qu'il s'agisse de nature morte ou de portrait donc, les problèmes spécifiquement picturaux sont les mêmes. Du point de vue où Borduas se plaçait à la suite de Cézanne, le sujet traité pouvait être considéré comme pur prétexte à peindre. L'essentiel était dans l'expression des relations formelles elles-mêmes. En un sens, dès 1941, Borduas se trouvait sur la voie de l'abstraction.

Les tableaux de Joliette dont un est perdu («Abstraction verte»), deux autres détruits mais un des deux est connu au moins par une photographie («Harpe brune») et un seul conservé («L'Île fortifiée») montraient sur quelle voie la réflexion cézannienne de Borduas pouvait entraîner sa peinture. En donnant un peu plus d'importance aux relations formelles, et un peu moins aux exigences du sujet traité, Borduas aboutissait à des représentations plus stylisées, moins figuratives, mais plus voulues aussi.

[...]

Pour s'engager résolument sur la voie de la non-figuration, il manquait encore à Borduas, le moyen d'éviter cette «dualité interne», entre l'expression et la géométrie, entre le donné et la composition. Cézanne maintenait la dualité parce qu'il attachait de l'importance à «la sensation» comme point de départ. La composition venait après, dans un deuxième temps, pour rendre compte des dimensions subjectives de la sensation. La solution n'était-elle pas de commencer par la composition et de laisser paraître au hasard le donné, le réel qui voudra bien s'y laisser évoquer, venu des couches profondes de l'inconscient comme dans le rêve.

La suggestion de ce renversement de perspective, Borduas allait la trouver dans le surréalisme et notamment dans l'«écriture automatique». A cette époque, Borduas ne connaissait pas directement la célèbre définition qu'André Breton avait donnée dans son premier Manifeste (1924) du «surréalisme» comme d'un

«Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer (...) le fonctionnement réel de la pensée». Il ne lira les Manifestes du Surréalisme que plus tard. Mais il avait trouvé dans un chapitre de «L'Amour fou» intitulé «Château étoilé» et publié séparément dans la revue *Minotaure* à laquelle on était abonné à l'École du Meuble, où il enseignait depuis 1938, une description de l'écriture automatique autrement utile à son propos de peintre. Breton vient de parler d'une scène de Hamlet où l'on voit le jeune roi faire voir à Polonius des formes d'animaux dans les nuages. Il en rapproche la célèbre analyse de Freud de la Sainte Anne de Léonard, où le fondateur de la psychanalyse découvrait un vautour dans les plis de la robe de la sainte Anne. Il enchaînait enfin :

«La leçon de Léonard, engageant ses élèves à copier leurs tableaux sur ce qu'ils venaient de peindre (de remarquablement coordonné et de propre à chacun d'eux) en considérant longuement un vieux mur, est loin d'être comprise. Tout le problème du passage de la subjectivité à l'objectivité y est implicitement résolu et la portée de cette résolution dépasse de beaucoup en intérêt humain celle d'une technique, quand cette technique serait celle de l'inspiration même». <sup>17</sup>

Au fond le conseil de Léonard rapporté par Breton, revenait à recommander de ne plus partir de l'objet extérieur, mais de la subjectivité, c'est-à-dire, dans la lecture de Borduas, de la composition cézannienne plutôt que du modèle. Cela revenait à commencer le tableau sans idée préconçue de ce qu'il serait à la fin.

Borduas allait l'expérimenter durant l'hiver 1942, dans une soixantaine de gouaches qui marquèrent pour lui la plongée dans la non-figuration. On a conservé des notes prises par Maurice Gagnon, le 1<sup>er</sup> mai 1942, où Borduas rendait compte du processus d'élaboration des gouaches :

«Je n'ai aucune idée préconçue. Placé devant la feuille blanche avec un esprit libre de toutes idées littéraires, j'obéis à la première impulsion. Si j'ai l'idée d'appliquer mon fusain au centre de la feuille ou sur l'un des côtés, je l'applique, sans discuter et ainsi de suite. Un premier trait se dessine ainsi, divisant la feuille. Cette division de la feuille déclenche tout un processus de pensées qui sont exécutées toujours automatiquement. J'ai prononcé le mot «pensées», i.e. pensées de peintres, pensées de mouvement, de rythme, de volume, de lumière et non pas des idées littéraires, philosophiques, sociales ou autres, car encore, celles-ci ne sont utilisables

dans le tableau (que) si elles sont transposées plastiquement. Le dessin étant terminé dans son ensemble la même démarche est suivie pour la couleur...»<sup>17</sup>

Ces propos de Borduas sont remarquables parce qu'ils allient ensemble, à l'origine de sa forme à lui d'abstraction, à la fois les exigences de la non-préconception surréaliste et les préoccupations cézanniennes du volume, de la lumière et de l'espace, – ses «pensées de peintre». Non seulement Cézanne n'était pas évacué de l'horizon de Borduas par le surréalisme, mais il choisissait de laisser jouer son influence inconsciemment et, en un certain sens, de ne plus contrôler cette influence. La non-préconception de départ, la liberté prise par l'esprit de l'artiste par rapport à ce qu'il appelait les «idées littéraires» revenait à renoncer au pôle réel avec lequel, à l'instar de Cézanne, il avait cru devoir maintenir le contact jusque là. Mais l'évacuation des «idées littéraires» n'entraînait pas celle des «pensées» plastiques, bien au contraire, elle leur donnait la vedette.

Cette étonnante formule d'art non-figuratif, où l'on maintient ensemble les exigences du surréalisme et celles de Cézanne, devait donner des fruits aussi étonnants.

Il ne peut échapper, à qui est confronté à un certain nombre de ces gouaches, qu'elles tombent toutes dans deux catégories compositionnelles bien définies. Un premier groupe évoque le schéma compositionnel de la nature morte. [...] Un second groupe évoque au contraire les portraits. [...] Si certains titres comme «Phare l'évêque» «Figure athénienne», «Torse», «Madonne à la cantaloupe»; etc. ... évoquent bien des personnages et relèvent de la catégorie du portrait, on ne trouve que beaucoup plus rarement des titres évoquant la nature morte. Ce qui semble en avoir pris la place, au contraire, ce sont les thèmes zoomorphes et dans cette catégorie, qui correspond en gros au schéma compositionnel de la nature morte, les titres les plus fréquents évoquent des animaux: «Combat de Maldoror avec l'aigle», «Le félin s'amusant», «Léopard mangeant un lotus», «Toutou emmaillotté» etc.

Nous sommes donc en face d'un fait psychologique remarquable. Les contenus ont changé, mais les structures compositionnelles sont restées les mêmes. A lui seul, ce fait justifierait une analyse structuraliste des gouaches de Borduas. Dans le présent contexte nous nous contenterons de noter qu'en évacuant les contenus au point de départ de ses gouaches, Borduas subissait les déterminismes des grands genres picturaux de la Nature morte et

du Portrait que, depuis un an, il explorait à la suite de Cézanne.

Un seul grand genre restait encore remarquablement absent de cet ensemble : c'est le paysage. Il devait prendre bientôt la vedette et devenir la structure de base de toute la production automatiste ultérieure de Borduas. Dès '43, dans des essais d'étendre à l'huile les expériences faites d'abord à la gouache, Borduas allait exploiter la structure compositionnelle du paysage, celle qu'il lui laissait le plus de liberté et l'éloignait le plus de la forme figurative. Au fond, le paysage pose de façon plus pure le problème de l'espace pictural tri-dimensionnel. Borduas qui n'en avait pas encore fait sa préoccupation principale, avant 1943, allait s'y attacher quasi exclusivement par la suite.

Les voies concrètes prises par Lyman, Pellan et Borduas pour aboutir à une peinture qu'on pourra juger maintenant plus abstraite d'intention qu'autre chose, sont intéressantes à retracer. Lyman influencé par Matisse, Pellan par Picasso et Paul Klee, Borduas par Cézanne et les surréalistes, ouvraient chacun une voie vers l'avenir. Les développements ultérieurs, beaucoup plus radicaux que les leurs, n'auraient pas été possibles sans la percée faite par ceux que nous pouvons nommer maintenant les pionniers de l'art abstrait au Québec.

#### NOTES

1. Pour le dossier des réactions de la presse à la présentation de Lyman à l'Exposition du Printemps, voir le catalogue de l'exposition Lyman organisée par le Musée des Beaux-Arts de Montréal du 5 au 29 septembre 1963.
2. *A Concise History of Canadian Painting*, Oxford University Press, Toronto, 1973, p. 198.
3. Cité par Reid, Dennis, op. cit., p. 196.
4. « Le maître de la peinture canadienne à Montréal », *Le Jour*, 5 octobre 1940, p. 7.
5. « Exposition Pellan », *Le Jour*, 19 octobre 1940, p. 7.
6. 12 octobre 1940, p. 42.
7. « Pellan », *Le Canada*, 17 octobre 1940, p. 2.
8. « Pellan », *La Patrie*, 19 octobre 1940, p. 22.
9. *La Presse*, 19 octobre 1940, p. 24.
10. « Vues de la Terre Promise », *Le Quartier Latin*, 25 octobre 1940, p. 5.
11. « Borduas, obscure nuisance poétique », *Amérique française*, mai 1942, p. 11.
12. « L'exposition surréaliste Borduas », *Le Jour*, 2 mai 1942.
13. « Lettre à Borduas », *La Nouvelle Relève*, août 1942, p. 612.
14. « Peinture canadienne d'aujourd'hui », *Amérique française*, octobre 1942, p. 17.
15. *Amérique française*, janvier 1943, p. 42-43.
16. *Refus Global*, Mirtha-Mythe éd. St-Hilaire, 1948.
17. N.R.F., 1937, p. 125-126.
18. Archives Borduas, Musée d'art contemporain, Montréal. (Théberge) 267.

La collection DOCUMENTS/ARTS est une publication du Service d'animation et d'éducation du Musée d'art contemporain de Montréal, destinée à diffuser diverses conférences, essais, débats, dossiers, etc. résultant des activités du Musée et qui ont une particulière importance pour la connaissance de l'art contemporain au Québec.



PAYANT, René. « La résistance du signe » (1978).  
Repris dans *Vedute. Pièces détachées sur l'art 1976-1987*. Laval : Trois, 1987, p. 173-182.

## LA RÉSISTANCE DU SIGNE

RENÉ PAYANT

En 1953, peu de temps après son installation à New York pour un séjour prolongé, Borduas peint un tableau qu'il intitule *Les Signes s'envolent*. On pourrait prendre littéralement ce titre et conclure qu'à New York, après un séjour estival à Provincetown<sup>1</sup>, la peinture de Borduas devient finalement « abstraite », et ce sous l'influence de la peinture américaine contemporaine. Mais cela serait trop vite dit. Pour le même tableau, un second titre, mais raturé par Borduas, nous renseigne autrement : *Rencontre dans la plaine*. Borduas hésite donc, non pas entre l'abstraction et la figuration mais plutôt entre deux « représentations » qu'éveillent en lui ces taches sombres, brunes, rouges et vertes, plutôt verticales, déposées, en s'y mêlant quelquefois, sur un fond plus clair, où domine dans l'espace central le blanc balayé à l'horizontale. L'isotopie sémantique de ces deux titres nous indique sans aucun doute que ces « signes » sont des « cygnes » qui s'envolent dans la plaine<sup>2</sup>. Ces taches sombres sont donc des signes qui, s'ils s'envolent, représentent des oiseaux (sinon analogiquement au moins par le mouvement qu'ils opèrent). En tant que signes, ces taches sont donc un système

d'abstraction qui permet de représenter une scène figurative. En ce sens tout tableau est en quelque sorte abstrait, car il est un système de signes picturaux, mais tout tableau « abstrait » n'est pas nécessairement figuratif, car ses signes ne sont pas toujours « iconiques ».

Tout ceci peut d'abord paraître un peu complexe, mais c'est la problématique que je voudrais analyser ici à propos de la « période new yorkaise » de l'œuvre de Borduas. Dans une perspective sémiologique on examinera *le statut sémiotique de la tache* dans les œuvres produites entre 1953 et 1955. On pourra ainsi déterminer, en comparant le travail de Borduas à la peinture américaine contemporaine (The New York School), si parler de « période new yorkaise » n'est qu'une remarque géographique et chronologique ou signifie qu'il y a dans la pratique picturale de Borduas une transformation profonde qui serait une nouvelle esthétique. Dans l'espace qui nous est permis, on n'accordera pas l'importance qu'ils méritent aux titres des œuvres, on se limitera dans la plupart des cas à une lecture de la structure formelle des œuvres<sup>3</sup>.

## L'accident et l'espace

Il fut une autre découverte : celle de la peinture de New York et par elle de l'aventure américaine. Mon ignorance crasse des États-Unis (malgré quelques voyages antérieurs à mon séjour prolongé) était impardonnable. Une équipe nombreuse de peintres exceptionnels a donné au Monde les deux éléments indispensables à l'élaboration d'un futur prestigieux : la libération de l'accident « objectif » impersonnel (contrairement à l'accident psychique « personnel » de Wols) et un nouveau concept d'espace. Pour une fois, de toute l'histoire de l'art, l'appréhension méditerranéenne (visuelle) du monde éclate. Et pour une fois tout signe peut rejoindre ses inconnus.<sup>4</sup>

La notion d'accident et le concept d'espace sont en effet deux éléments fondamentaux dans la révolution picturale opérée aux États-Unis autour des années cinquante. Barbara Rose<sup>5</sup> note qu'à ce moment l'Expressionnisme abstrait se divise en deux tendances distinctes : l'abstraction chromatique (Newman, Rothko, Gottlieb et Reinhardt) concernée par la production d'une image simple, centrale, accentuant les grands champs uniformément colorés, et ensuite l'abstraction gestuelle (Pollock, Kline, Guston et Kooning). Ces deux tendances n'excluant pas une position intermédiaire (Motherwell, Still, Tomlin).

Assez curieusement, lorsqu'il parle de son expérience new yorkaise, Borduas retient davantage les noms de Kline et Pollock, même si les peintres du « color field » prolongent plus volontiers les influences surréalistes ; Pollock excepté, les peintres de l'abstraction gestuelle restent dans l'esprit post-cubiste. Quoi qu'il en soit, on ne retiendra ici que l'expérience exceptionnelle de Pollock car elle reste la plus décisive, non seulement dans l'histoire de la peinture américaine mais dans l'histoire de l'art tout entière.

Michael Fried<sup>6</sup> a rétrospectivement formulé d'une manière très éclairante ce qui se jouait de capital dans l'œuvre de Pollock entre les années 1947 et 1953 et qui le faisait se situer dans la lignée d'une « peinture moderniste » telle que décrite par Clement Greenberg : c'est-à-dire une peinture consciente et critique d'elle-même. L'élément fondateur de la spécificité du travail de Pollock est sa technique du dripping qui accompagne dans les années 1947-50 les grandes constructions *all over*. Le « drip » est une ligne qui se développe,

« s'envole », sans produire de forme ou de figure. Prenons le temps de lire ce passage de Fried :

*The Museum of Modern Art's Number One (1948), roughly typical of Pollock's best work during these years, was made by spilling and dripping skeins of paint on to a length of unsized canvas stretched on the floor which the artist worked on from all sides. The skeins of paint appear on the canvas as a continuous, all-over line which loops and snarls time and again upon itself until almost the entire surface of the canvas is covered by it. It is a kind of space-filling curve of immense complexity, responsive to the slightest impulse of the painter and responsive as well, one almost feels, to one's own act of looking. There are other elements in the painting besides Pollock's line: for example there are hovering spots of bright color, which provide momentary points of focus for one's attention, and in this and other paintings made during these years are even handprints<sup>7</sup> put there by the painter in the course of his work. But all these are woven together, chiefly by Pollock's line, to create an opulent and, in spite of their diversity, homogeneous visual fabric which both invites the act of seeing on the part of the spectator and yet gives his eye nowhere to rest once and for all. That is, Pollock's all-over drip paintings refuse to bring one's attention to a focus anywhere. This is important. Because it was only in the context of a style entirely homogeneous, all-over in nature and resistant to ultimate focus that the different elements in the painting—most important, line and color—could be made, for the first time in Western painting, to function as wholly autonomous pictorial elements.*

*At the same time, such a style could be achieved only if the line itself could somehow be prized loose from the task of figuration. Thus an examination of Number One, or any of Pollock's finest paintings of these years, reveals that his all-over line does not give rise to positive and negative areas: we are not made to feel that one part of the canvas demands to be read as figure, whether abstract or representational, against another part of the canvas read as ground. There is no inside or outside to Pollock's line or to the space through which it moves. And this is tantamount to claiming that line, in Pollock's all-over drip paintings of 1947-50, has been freed at last from the job of describing contours and bounding shapes. It has been purged of its figurative character. Line, in these paintings, is entirely transparent both to the non-illusionistic space it inhabits but does not structure, and to*

*the pulses of something like pure disembodied energy that seems to move without resistance through them*<sup>7</sup>. *Pollock's line bounds and delimits nothing—except in a sense eyesight. We tend not to look beyond it, and the raw canvas is wholly surrogate to the paint itself. We tend to read the canvas as if it were not there. In these works Pollock has managed to free line not only from its function of representing objects of the world, but also from the task of describing or bounding shapes or figures, whether abstract or representational, on the surface of the canvas. In a painting such as Number One there is only a pictorial field so homogeneous, overall and devoid both of recognizable objects and abstract shapes that I want to call it optical, to distinguish it from the structured, essentially tactile pictorial field of previous modernist painting from Cubism to de Kooning and even Hans Hofmann. Pollock's field is optical because it addresses itself to eyesight alone. The materiality of this pigment is rendered sheerly visual; and the result is a new kind of space—if it still makes sense to call it space—in which conditions of seeing prevail rather than one in which objects exist, flat shapes are juxtaposed or physical events transpire*<sup>8</sup>.

Qu'en est-il alors de ces traces gestuelles qui marquent la surface de la toile, sont-elles des signes ? Et ensuite, où et quand chez Borduas rencontre-t-on une telle problématique de l'espace optique ? On tentera d'abord de répondre à cette dernière question<sup>9</sup>.

### **Le all over et la composition**

Une toile de 1955, *Ardente*<sup>10</sup>, semble être le tableau dans lequel Borduas se soit le plus rapproché d'une construction all over. Cependant, s'il a réussi à produire une image unifiée où les composantes chromatiques s'assemblent sans produire de focalisation sur une partie privilégiée du tableau, il propose toutefois une image moins homogène, même si elle est non-hiérarchisée, où des zones claires et sombres se distinguent qui se tiennent en équilibre. *L'Impatiente au point jaune* est un exemple de ce principe d'équivalence des parties distinctives (sans le réseau des petites taches rouges qui sautillent ici et là, en réalité partout, dans *Ardente*, qui se trouve ainsi plus homogène). Ce genre de composition qui permet d'abolir le repérage d'un fond et d'une forme et force le spectateur à ne percevoir qu'un seul plan parallèle à la surface de la toile rappelle davantage les œuvres de Kline.

Si on examine la production de l'année 1954, on remarque qu'elle est caractérisée par une abondante quantité d'aquarelles. Chez Borduas, on le sait, les aquarelles, ou les gouaches, inaugurent souvent une nouvelle orientation des tableaux à l'huile. Dans celles de l'année 1954 on sent un tiraillement entre deux manières car deux séries se laissent facilement distinguer. Un premier groupe, où la couleur est plus rarement utilisée, exploite directement la technique du dripping de Pollock<sup>11</sup>. Mais dans la majorité des cas les drips se concentrent pour former des masses, des « globular clusters » comme les nomme justement F.-M. Gagnon. Filons la métaphore astronomique et ajoutons que si ces drips étaient restés éparpillés en « nébuleuses », ce genre de distribution que la Gestalttheorie considère comme « une mauvaise forme », ils auraient davantage été dans l'esprit de Pollock. On peut dire que le drip de Borduas ne fait éclater ni la forme ni la figure. *Buisson* tente seul d'échapper à cette tendance à la composition. Mais la réserve de blanc qui encadre la masse centrale des drips laisse lire un fond et une forme. *Trouées blanches* et *Échancrures* montrent comment l'espace central se creusera bientôt pour séparer la composition en deux masses distinctes sans déborder de partout les limites de la surface disponible.

*Blanches figures* et *Figure cabalistique*, dans lesquelles les drips deviennent plutôt des taches, constituent des cas-frontières entre les deux séries d'aquarelles et se rapprochent plus que toutes les autres des œuvres de Kline<sup>12</sup>. Les aquarelles du deuxième groupe sont plus abondamment colorées, tachistes comme dans les expériences antérieures, et composent des masses, comme dans *La Magie des signes*, qui favorisent les dénonciations figuratives<sup>13</sup>. Les huiles de cette même année reprennent le même genre de composition. Même si la tache s'y fait plus effilée, les zones claires restent opposées aux zones sombres qui créent des figures dans l'espace, comme dans *Jardin sous la neige*<sup>14</sup>. Ainsi des *Signes s'envolent* (1953) aux *Légers vestiges d'automne* (1955)<sup>15</sup>, la peinture de Borduas est d'une incroyable continuité et, malgré les expériences de dripping des aquarelles de 1954; toute l'œuvre de Borduas est traversée par une problématique de composition figurative.

### **La tache et le format**

Deux huiles de 1954 s'isolent de l'ensemble parce qu'elles ressortissent à des problématiques différentes. D'abord *Graffiti* qui est le seul drip à l'huile de Borduas. C'est aussi un bel exemple de

construction all over même si les drips rouges semblent plutôt au centre de la surface par ailleurs également mouchetée. Mais le format si réduit de la toile annule toute la portée de cette image unique où, pourrait-on dire alors, la construction all over qui s'étend jusqu'aux bords de la toile arrive presque par hasard ou par accident. Ou même encore par nécessité puisque le geste n'a pu se contenir dans l'espace disponible.

Ce manque d'espace, *Pâques* y répond cependant : c'est le plus grand tableau de Borduas. Mais c'est aussi parmi les moins exemplaires quant à la construction all over car il reprend la composition des aquarelles tachistes de 1954 et s'inscrit ainsi dans la série décrite plus haut, avec *Jardin sous la neige*. Borduas a tout simplement fortement agrandi l'image des petites œuvres antérieures. Cette mise à l'échelle n'est pas dans l'esprit du « big canvas » développé par les artistes américains<sup>16</sup>.

Tobey avait fait des images de type all over, Gottlieb avait aussi utilisé le drip avec ses pictogrammes et Still a peut-être fait des grands formats avant Pollock, et il serait facile de retracer d'autres ancêtres à ces éléments. Ce qui fait la spécificité et la richesse de l'expérience de Pollock c'est d'avoir fait se rencontrer les trois composantes : la technique du drip, la construction all over, la toile de grande dimension, sans qu'elles soient, pourrait-on dire, mélangées à d'autres choses<sup>17</sup>. Ce all over à perte de vue que construit le drip produit l'espace optique dont parle Fried. Parce qu'il ne peut embrasser d'un seul regard tout le tableau, la vision du spectateur est fragmentaire. Peu importe car l'information qui est transmise ici sous son regard est la même là-bas sur tout le reste de la surface. Si le spectateur se déplace, il est comme le peintre devant chaque partie de sa toile : il peut accomplir cette partie en ignorant le reste car la partie vaut le tout. La forme totale n'est pas le résultat d'une structure de relation d'éléments. Les éléments n'y valent pas pour leur différence, ils n'ont pas de « valeur », et c'est en ce sens que la construction all over est comme la représentation macroscopique du point<sup>18</sup>. Le pêle-mêle y est une indifférence à la différence, il n'y a qu'un *mouvement* qui s'agite sur la surface et dérive.

#### Accident et automatisme

Dans notre brève analyse on a vu que Borduas n'a que ponctuellement utilisé la technique du dripping. Cette technique n'est donc pour lui qu'un outil, parmi d'autres possibles, qui sert à des fins étrangères au drip lui-même. Alors que dans le tableau de Pollock, il n'y a pour ainsi dire

que le drip lui-même ; et c'est pour ça qu'il réussit à produire un nouvel espace où « we tend to read the canvas as if it were not there »<sup>19</sup>. Borduas ne retiendra pas le drip mais accentuera au contraire l'organisation de la distribution des *taches* qui, tout en devenant de plus en plus distinctes, se limiteront souvent au noir et au blanc<sup>20</sup>. Borduas reste définitivement « tachiste » et dans ses œuvres, comme avec les images où les mots que l'on assemble « sans aucun contrôle de la pensée ou de la raison », une tache en appelle une autre. Il s'agit du principe d'« association libre », qui est une forme de langage qui laisse place à l'accident<sup>21</sup>. La composition finale appelle ensuite à son tour un titre.

Le drip de Pollock n'est pas un « accident ». Ce qui est imprévisible, peut-être, c'est l'image qu'il produira finalement. Mais le drip est l'image : en ce sens il est « substantiel » et non pas « accidentel », il est premier et non pas secondaire car il ne rompt aucune uniformité. C'est pourquoi le drip n'est pas chez Pollock un outil mais l'essence même de sa peinture. Il n'est pas dessin mais plutôt *écriture*, une « écriture libre », c'est-à-dire qui n'a pas l'obligation de représenter mais qui se donne seulement en représentation, qui se montre comme écriture in-sensée. C'est en ce sens que le « dripping » est un « geste » révolutionnaire<sup>22</sup>. Et en effet, sur une toile de Pollock, on sent, ou plutôt on voit que ça gesticule, librement.

#### Les signes

Ceci nous ramène à notre première question : ces traces gestuelles qui marquent la surface sont-elles des signes ? On posera maintenant la question autrement : comment ces marques signifient-elles ? La théorie de la *semiosis* proposée par Charles S. Peirce<sup>23</sup> nous aidera à répondre à cette question et nous permettra de montrer qu'il s'agit dans les cas de Pollock et de Borduas de la mise en œuvre de signes, mais des signes de nature différente. On ne retiendra pas ici la célèbre définition saussurienne du signe (composé du signifiant et du signifié, celui-ci étant le « concept » ou le pôle invisible du signifiant visible) qu'il compare au recto-verso inséparables d'une feuille de papier<sup>24</sup>. Même s'il propose que la théorie du signe linguistique qu'il développe fait partie d'une science plus générale des signes, la sémiologie, la théorie de de Saussure ne s'applique pas sans difficultés au langage pictural. D'autre part les linguistes résistent encore à l'exportation de la théorie hors de la langue. Dans ce cas la théorie de Peirce, qui a l'avantage d'être pensée sans objet spécifique puisqu'elle est une logique, nous aidera

davantage. Le signe, que Peirce nomme aussi *representamen*, est nécessairement lié à un «Objet» et à un «Interprétant». Le *representamen* est signe de quelque chose pour quelqu'un: il présuppose donc la connaissance. Ces trois composantes sont indissociables dans l'opération de signification. Contrairement à chez de Saussure où le «réfèrent» est une extériorité du signe lui-même, dans la théorie de Peirce, l'objet, qui ne se réduit pas au réfèrent extra-sémiotique saussurien, fait partie intégrante du processus de *semiosis*.

Nous ne pouvons développer dans le cadre de cet article les trois triades de Peirce; nous nous contenterons de la plus importante quant à la problématique qui nous occupe. Il s'agit de la distinction entre *icone*, *indice* et *symbole*, qui s'applique au genre de «relation» que le *representamen* entretient avec son objet.

1) «An *Icon* is a sign which refers to the Object that it denotes merely by virtue of characters of its own, and which it possesses just the same, whether any such Object actually exists or not». Seul donc le fait même des caractères communs à l'objet et au *representamen* fait de ces *representamen* un *signe iconique*. Selon le trait de similarité qu'elle entretient avec son objet une icone peut être a) une *image* quand le caractère commun est une «qualité» (*the phenomenal suchness*), b) un *diagramme* lorsque le caractère commun est l'analogie des relations des éléments composant le *representamen* et l'objet, c) une *métaphore* quand un troisième terme établit des caractères communs et sert de médiation entre le *representamen* et l'objet.

2) «An *Index* is a sign which refers to the Object that it denotes by virtue of being really affected by that Object». Ce signe n'existe donc pas en tant que lui-même mais dans le rapport à un autre objet individuel. Le *signe indiciel* n'a pas de ressemblance signifiante avec son objet mais il attire nécessairement l'attention vers lui.

3) «A *Symbol* is a sign which refers to the Object that it denotes by virtue of a law, usually an association of general ideas, which operates to cause the Symbol to be interpreted as referring to that Object». La définition du *signe symbolique* est plus complexe, mais nous ne la retiendrons pas ici: les mots sont des exemples de signes symboliques.

On l'a annoncé dès l'introduction, les signes de Borduas ressortissent à la catégorie de l'icone. Les drips de Pollock seraient plutôt des indices. Parce que Borduas conserve la «tache» (et, comme «touche», ce qu'elle implique de contact avec la toile) comme élément de base et qu'ensuite il «compose» ses tableaux, on peut

dire qu'il produit des *images*, comme c'est le cas dans *Les Pins incendiés*, *Les Arènes de Lutèce*, etc. Il s'agirait alors de tableaux descriptifs. Non pas d'une description «réaliste», sans aucun doute, mais d'une description où le signifiant du langage pictural (c'est-à-dire la matière plastique) prendrait quelque liberté, une certaine autonomie (discernable dans la primauté accordée à la touche plutôt qu'à l'objet figuré) jusqu'à mener à une forme «poétique» de description comme par exemple dans *Pâques*, ou *Souriante*. Dans ces cas d'accroissement de l'opacité du signifiant, de la substance d'expression qui commence à signifier pour elle-même, on serait en présence de signes métaphoriques, où ce qui est décrit est plutôt une atmosphère, une impression, une connotation personnelle. La tendance surréaliste de Borduas favorise les tableaux de ce genre; les titres sont alors des clefs pour saisir cette dimension figurative éveillée par les taches «dans un certain ordre assemblées». Lorsque, dans sa lettre à Claude Gauvreau, Borduas parle du signe qui peut maintenant «rejoindre ses inconnus» c'est à mon avis aux puissances figuratives des taches qu'il se réfère, aux taches libérées de la représentation «illusionniste» mais non libérées de la figuration. D'ailleurs Borduas est peut-être moins libre encore qu'il le croit.

Dans une analyse d'un tableau de 1949, *La Cité absurde*<sup>25</sup>, F.-M. Gagnon a démontré que la structure formelle de la composition de ce tableau en fait une image descriptive, même si Borduas déclare lui-même à cette époque qu'il n'a «aucune idée préconçue»<sup>26</sup>. Mais il a en effet des «pensées de peintres»; et Borduas est un homme fort cultivé. Aussi, lorsque Gagnon parle des schémas de composition il pointe en fait ces signes iconiques fondés sur l'analogie des relations entre les taches dans le tableau et les éléments de la référence mondaine. Dans les termes de Peirce, on serait en face de *diagrammes*. Sans pouvoir en faire ici la démonstration, ce que je voudrais cependant suggérer c'est qu'il y a chez Borduas (comme chez beaucoup de peintres dits abstraits) une prégnance dans la composition de stéréotypes des genres picturaux: portrait, nature morte, paysage. En ce sens, Borduas reste dans la tradition occidentale de la peinture de représentation: il propose au spectateur des «spectacles», plus ou moins familiers, demeurant ainsi fidèle à l'esprit et la plus grande majorité des peintres surréalistes.

### Drip, trace, indice

Par la technique du dripping Pollock se libère de la figuration: il ne touche même plus à la toile, tout

se joue dans l'espace, dans la distance entre lui et la toile. Le drip qui s'aplatit finalement sur la toile « indique » cet espace qui est celui de l'énergie, canal de transmission, libre. L'indice n'a pas de ressemblance signifiante avec son objet, mais il attire l'attention vers lui. Les empreintes de main laissées par Pollock dans *Number One* sont alors éloquentes : elles ne valent pas à mon avis par leur caractère iconique mais comme indices. Elles signalent un passage, un mouvement un acte accompli, un travail. Elles sont donc, comme les drips auxquels elles renvoient en s'y mêlant, signes d'une dépense. Contrairement aux œuvres de Borduas qui témoignent des puissances figuratives du langage pictural, celles de Pollock font plutôt référence à l'acte même de la parole picturale. Autrement dit, elles mettent l'accent sur le caractère « performatif » du langage et n'indiquent alors rien d'autre que le fait même de l'expression picturale.

À propos des peintres expressionnistes abstraits, et spécialement de Pollock, Harold Rosenberg parle d'« action painting », attirant ainsi l'attention sur le comportement de l'artiste, alors que Clement Greenberg préfère parler de « painterly abstraction », insistant alors sur les traits formels de l'œuvre. Parce qu'il est un indice, le drip de Pollock donne raison aux deux interprétations car il est en réalité le rapport *entre* les deux pôles : il est un mouvement, une direction. Peirce associe la fonction signalétique de l'indice au pronom démonstratif. Comme tous les déictiques, ce signe pointe vers quelque chose et suppose quelqu'un qui pointe. Il est donc en ce sens purement visuel. Et Fried a alors raison de considérer les tableaux de Pollock comme des espaces purement optiques puisqu'il ne s'y trouve que des signes indiciels.

Ajoutons, en terminant, que Peirce reconnaît à l'indice une valeur impérative. Les tableaux de Pollock placent donc le spectateur en situation de « discours » : il est en quelque sorte interpellé par le tableau qui semble lui dire « me voici ». Ce genre de tableau oblige donc une réaction du percevant : sa mise en mouvement.

1978

#### NOTES

Une version anglaise de ce texte est parue, sous le titre « Borduas in New York: The Tenacity of the Sign » dans le numéro spécial consacré à Borduas par *ArtsCanada*, nos 224-225, 1978-1979.

1. Pour l'historique de la période qui nous occupera ici, cf. le texte de F.-M. Gagnon au catalogue de l'exposition *Borduas and America / et l'Amérique*, The Vancouver Art Gallery (9 déc. 1977-8 janv. 1978).
2. Peint au début de l'automne, ce tableau fait donc référence au départ des oiseaux vers les pays du Sud, même s'il ne s'agit pas réellement de cygnes. L'été est terminé, Borduas a lui-même quitté Provincetown où il était depuis avril et s'installe en octobre à New York. On pourrait relier ainsi l'interprétation de l'œuvre et la vie de Borduas sans trahir, je crois, sa recherche picturale. Ce n'est cependant pas la voie que l'on adoptera ici.
3. Comme cette période regroupe plus de soixante œuvres, il ne sera question ici que des plus explicitement exemplaires.
4. *Petite pierre angulaire posée dans la tourbe de mes vieux préjugés* (One Small Cornestone in the Turf of my Old Prejudices), Borduas à Claude Gauvreau, novembre-décembre 1958, Paris. Cité par F.-M. Gagnon, *op. cit.*, p. 27.
5. *American Art Since 1900, a Critical History*, New York, Praeger, 1967, p. 155.
6. *Three American Painters*, Fogg Art Museum, Harvard University, 1965 ; 2<sup>e</sup> impression 1971 ; précisément la deuxième partie p. 10-23.
7. C'est moi qui souligne.
8. *Idem* p. 13-14.
9. Par ailleurs, dans un texte peu connu mais très pertinent, dont la problématique serait à reprendre dans la perspective tracée par Fried, Hubert Damisch se posait aussi la question de la « signification » des drips de Pollock : « La figure et l'entrelacs », *Les Lettres Nouvelles*, 9 déc. 1959, VII/33, p. 36-43 et 16 déc. 1959, VII/34, p. 34-38. On retiendra ici ses remarques sur la touche.
10. À moindre titre, *L'Impatiente au point jaune*, 1955, *Terre vierge*, 1955, *Les Voiles rouges*, 1955, *Blocus aérien*, 1954. Mais *L'Impatiente au point jaune* prolonge en 1955 les compositions avec de larges aplats blancs en contraste avec des zones plus foncées composées de plus petites taches et de plus de couleurs comme, plus évidemment, dans *Translucidité*, 1955, que l'on peut rattacher par exemple à *Sans titre*, 1954 (Musée d'art contemporain de Montréal) ou encore *Blancs métaux*, 1955 et *Chant de fête*, 1955, *Persistance des noirs*, 1955, *Les Touches*, 1955. Toutes ces œuvres sont des huiles.
11. *Confetti*, *Gerbes légères*, *Bombardements délicats*, *Cosmique*, *Les Baguettes joyeuses*, *Cep verdissant*, etc.
12. Mais moins que les 21 dessins à l'encre sur carton de paquets de cigarettes Gitane qui sont au Musée d'art contemporain de Montréal.
13. Comme entre autres *Les Promesses du vin*, *Les Grâces enchantées*, ou encore, dans des formats verticaux, *Construction irrégulière*, *Massifs déchiquetés* et *Les Pins incendiés*, résolument plus figuratifs. Une aquarelle de la collection Arta, *Tic-Tac-To*, pourrait servir de paradigme à ce dernier groupe en montrant que la division de la surface en parties égales est hiérarchisée, créant ainsi dans le jeu des tactiques et une stratégie, selon les éléments qu'on y dépose.
14. Comme, encore de 1954 : *Blanches et brunes figures*, *Mirage dans la plaine*, *Résistance végétale*, etc. Ce qui n'annule pas mais rend seulement plus flou ou mou le système actif dans

les huiles de 1953, comme *La Danse sur le glacier*, *Résistance de la rafale*, *Lézardes fleuries*, et dont *Les Arènes de Lutèce* est l'exemple ultime en rappelant la grille du tic-tac-to (ou du damier).

15. Comme encore en 1955, *Gouttes bleues*. Des cas comme *Souriante*, *Fête nautique*, *Pulsation*, et plus encore *Froissements délicats*, laissent pressentir un éclaircissement du centre et un débordement de la composition aux marges de la toile. Mais ce sera sans prolongement et on est loin des expériences de Sam Francis ou de Morris Louis. On pourrait encore comparer *Tango*, au *Tango* de Jasper Johns, fait la même année (illustration n° 13 au catalogue de la rétrospective du Withney Museum de New York, 1977) pour réaliser combien Borduas est loin des recherches «modernistes» contemporaines.
16. Cf., par exemple, l'analyse de E.C. Goossen, «The Big Canvas» (1958), in *The New Art, a critical Anthology*, ed. by G. Battcock, New York, Dutton, 1966, p. 48-56.
17. Cf. ici même «La libération de la peinture».
18. R. Payant, «La peinture abstraite actuelle au Québec: le vide», *Parachute*, n° 11, été 1978, p. 54-59.
19. À retenir, dans ce sens, l'exceptionnel tableau sur verre transparent de la Galerie nationale du Canada.
20. Par ailleurs Pollock retournera aussi à la figure durant l'année 1951, de même qu'il recommencera à donner des titres à ses tableaux (ce qu'il avait cessé de faire durant la période qui nous concerne, se contentant d'une simple numérotation), comme en témoignaient les tableaux exposés en 1954 chez Sidney Janis.
21. On sait ce que la psychanalyse tire de cette opération. Même dans le délire paranoïaque il y a un ordre dans l'incohérence (logique): le désordre apparent du discours cache (ou révèle) un ordre, la structure de la maladie. Disons, autrement, que l'inconscient se manifeste dans ce langage accidenté. Dans les tableaux de Borduas pourraient alors se lire des structures qui renverraient à son «inconscient culturel pictural», précisément aux stéréotypes de la peinture de «représentation». On y reviendra.
22. Comme les «graffiti», les drips se donnent généreusement et joyeusement. La quantité, la répétition importent davantage car le «sens» vient plus du fait que tout l'espace est occupé, surchargé, redondant, entre-mêlé, dense au point que tout ça «crie» plutôt que de parler. Notons encore que le graffiti signifie plus comme acte et par le lieu qui le reçoit que par ce qui est écrit.
23. C.S. Peirce, *Écrits sur le signe*, trad. G. Deledalle, Paris, Seuil, 1978.
24. F. de Saussure, *Cours de Linguistique générale*, édition critique de T. de Mauro, Paris, Payot, 1973, p. 157.
25. «La cité absurde: analyse structurale d'un tableau de Borduas», *Critère*, n° 18, printemps 1977, p. 189-198.
26. «Je n'ai aucune idée préconçue. Placé devant la feuille blanche avec un esprit libre de toutes idées littéraires, j'obéis à la première impulsion. Si j'ai l'idée d'appliquer mon fusain au centre de la feuille ou sur l'un des côtés, je l'applique sans discuter et ainsi de suite. Un premier trait se dessine ainsi, divisant la feuille. Cette division de la feuille déclenche tout un processus de pensées qui sont exécutées toujours automatiquement. J'ai prononcé le mot «pensées», i.e., pensées de peintres, pensées de mouvement, de rythme, de volume, de lumière et non pas des idées littéraires [...] Le dessin étant terminé dans son ensemble, la même démarche est suivie pour la couleur!», Borduas à Maurice Gagnon en mai 1942, cité par F.-M. Gagnon, art. cit. p. 189-190.



Figure 1  
 René Borduas, *Les signes s'envolent*, 1953  
 Oil on canvas, 101 x 124 cm  
 Musée d'Art Moderne, New York

## The tenacity of the sign

Borduas in New York

RENÉ PAYANT

In 1953, shortly after settling in New York for a "long stay," Borduas did a painting called *Les signes s'envolent* (the signs fly away, or signs in the air).<sup>1</sup> One could take the title literally and conclude that in New York, after his summer in Provincetown,<sup>2</sup> Borduas' painting finally became abstract under the influence of contemporary American painting. But that affirmation would be too hasty. There is a second title for the same painting, scratched out by Borduas, which tells another story: *Rencontre dans la plaine* (meeting on the plain). So it is not between abstraction and figuration that Borduas is trying to decide but rather between two "representations" suggested to him by those dark brown, red and green *taches* [the French noun "tache" means stain, blot, spot or speckle], mostly vertical, applied over and sometimes knit into a lighter background where sweeping horizontal lines of white dominate the central space. The semantic isotopy of these two titles confirms that the *signes* (signs) are *cygnes* (swans), flying over the plain.<sup>3</sup> The *taches* are signs which by the nature of their movement if not analogically, represent birds. They are thus a system of abstraction which still permits representation of a figurative scene. In this sense every painting is

abstract in some way, as a system of pictorial signs, but every "abstract" painting is not necessarily figurative because its signs are not always "iconic."<sup>4</sup> All this may seem a little complicated, but it is the problem I would like to analyze here with regard to the "New York period" in Borduas' work. I shall take a semiotic perspective, and examine the *semiotic status of the "tache"* in the paintings produced between 1953 and 1955. In that way, comparing Borduas' work with contemporary New York painting, it should be possible to decide whether Borduas' "New York period" is merely a geographical and chronological qualification or whether a profound transformation amounting to a new aesthetic is implied. Space will not permit me to give the titles of the works the importance they deserve. In most cases, I will limit myself to a reading of the work's formal structure.<sup>5</sup>

**ACCIDENT AND SPACE**  
 To make a discovery: New York painting and, through it, the American adventure. My crass ignorance of the United States (in spite of a few visits given to my remissly adjusted eye inevitably). A large mass of empirical papers had given the world two dimensions which were omitted of painting.

<sup>1</sup> An abstract version of the painting is reproduced in *René Borduas: The Art of the Sign*, ed. René Borduas and René Payant, Paris, Éditions du Centre de Recherches et de Publications, 1975, 16 pages.  
<sup>2</sup> *Rencontre dans la plaine* is a painting produced between 1953 and 1955. In that way, comparing Borduas' work with contemporary New York painting, it should be possible to decide whether Borduas' "New York period" is merely a geographical and chronological qualification or whether a profound transformation amounting to a new aesthetic is implied. Space will not permit me to give the titles of the works the importance they deserve. In most cases, I will limit myself to a reading of the work's formal structure.  
<sup>3</sup> The semantic isotopy of these two titles confirms that the *signes* (signs) are *cygnes* (swans), flying over the plain.  
<sup>4</sup> The *taches* are signs which by the nature of their movement if not analogically, represent birds. They are thus a system of abstraction which still permits representation of a figurative scene. In this sense every painting is

PAYANT, René, « The tenacity of the sign. Borduas in New York ». *ArtsCanada*, December/January 1978–1979, p. 31-38.

# THE TENACITY OF THE SIGN BORDUAS IN NEW YORK

RENÉ PAYANT

In 1953, shortly after settling in New York for a "séjour prolongé," Borduas did a painting called *Les Signes s'envolent* (the signs fly away, or signs in the air).<sup>1</sup> One could take the title literally and conclude that in New York, after his summer in Provincetown,<sup>2</sup> Borduas' painting finally became abstract under the influence of contemporary American painting. But that affirmation would be too hasty. There is a second title for the same painting, scratched out by Borduas, which tells another story: *Rencontre dans la plaine* (meeting on the plain). So it is not between abstraction and figuration that Borduas is trying to decide but rather between two "representations" suggested to him by those dark brown, red and green *taches* [the French noun "tache" means stain, blot, spot or speckle], mostly vertical, applied over and sometimes knit into a lighter background where sweeping horizontal lines of white dominate the central space. The semantic isotopy of these two titles confirms that the *signes* (signs) are *cygnes* (swans), flying over the plain.<sup>3</sup> The *taches* are signs which by the nature of their movement if not analogically, represent birds. They are thus a system of abstraction which still permits representation of a figurative scene. In this sense every painting is

abstract in some way, as a system of pictorial signs; but every "abstract" painting is not necessarily figurative because its signs are not always "iconic."

All this may seem a little complicated, but it is the problem I would like to analyze here with regard to the "New York period" in Borduas' work. I shall take a semiotic perspective, and examine the *semiotic status of the "tache"* in the paintings produced between 1953 and 1955. In that way, comparing Borduas' work with contemporary New York painting, it should be possible to decide whether Borduas' "New York period" is merely a geographical and chronological qualification or whether a profound transformation amounting to a new aesthetic is implied. Space will not permit me to give the titles of the works the importance they deserve. In most cases, I will limit myself to a reading of the work's formal structure.<sup>3</sup>

### Accident and Space

"I made a discovery: New York painting and, through it, the American adventure. My crass ignorance of the United States (in spite of a

few visits prior to my extended sojourn) was inexcusable. A large team of exceptional painters had given the world two elements which were crucial if painting was to have any importance in the future: the liberation of 'objective,' impersonal accident (in contrast to Wols' 'personal,' psychic accident) and a new concept of space. For once in the entire history of art the Mediterranean way of seeing the world exploded. And for once every sign could go back to meet its unknown."<sup>4</sup>

There is no doubt that the notion of accident and the concept of space are two fundamental elements in the pictorial revolution brought about in the United States around the 1950s. Barbara Rose notes that Abstract Expressionism was divided into two distinct tendencies at that time:<sup>5</sup> chromatic abstraction (Barnett Newman, Mark Rothko, Adolf Gottlieb and Ad Reinhardt), concerned with producing a simple, central image accentuating large uniformly colored fields; and gestural abstraction (Jackson Pollock, Franz Kline, Philip Guston and Willem de Kooning). The two extremes do not exclude a middle position (Robert Motherwell, Clyfford Still, Bradley Walker Tomlin).

Strangely enough, it was mainly the names of Kline and Pollock that Borduas used when speaking of his New York experiences even though the Color-Field painters were the ones most willing to continue under the influence of Surrealism. With the exception of Pollock, the gestural abstractionists were consistently post-Cubist in spirit. In any case, I will concentrate on Pollock's exceptional experiments because they are still the most decisive not only in the history of American painting but in the entire history of art.

In a most illuminating retrospective study, Michael Fried defined the major qualities of Pollock's work between 1947 and 1953,<sup>6</sup> discussing what it is that situates him in the main stream of modernist painting as defined by Clement Greenberg: a painting conscious of and critical of itself. The essential element making Pollock's work distinct is his technique of dripping, a constant in his "allover" constructions of 1947–50. The "drip" is a line in the process of developing, of "flying away" without producing any form or figure. This passage from Fried is worth quoting at length:

The Museum of Modern Art's *Number One* (1948), roughly typical of Pollock's best work during these years, was made by spilling and dripping skeins of paint onto a length of unsized canvas stretched on the floor which the artist worked on from all

sides. The skeins of paint appear on the canvas as a continuous, all-over line which loops and snarls time and again upon itself until almost the entire surface of the canvas is covered by it. It is a kind of space-filling curve of immense complexity, responsive to the slightest impulse of the painter and responsive as well, one almost feels, to one's own act of looking. There are other elements in the painting besides Pollock's line: for example there are hovering spots of bright color, which provide momentary points of focus for one's attention, and even *handprints* put there by the painter in the course of his work. But all these are woven together to create an opulent and homogeneous visual fabric which invites the act of seeing and yet gives [the spectator's] eye nowhere to rest once and for all. Pollock's all-over drip paintings refuse to bring one's attention to a focus anywhere. This is important. Because it was only in the context of a style entirely homogeneous, all-over in nature and resistant to ultimate focus that the different elements in the painting—most important, line and color—could be made, for the first time in Western painting, to function as wholly autonomous pictorial elements.

At the same time, such a style could be achieved only if the line itself could somehow be prized loose from the task of figuration. Thus Pollock's all-over line does not give rise to positive and negative areas: we are not made to feel that one part of the canvas demands to be read as figure, whether abstract or representational, against another part of the canvas read as ground. Line, in Pollock's all-over drip paintings of 1947–50, has been freed at last from the job of describing contours and bounding shapes. It has been purged of its figurative character. It is entirely transparent both to the non-illusionistic space it inhabits but does not structure, and to the pulses of something like *pure disembodied energy that seems to move without resistance through them*.<sup>7</sup> Pollock's line bounds and delimits nothing—except in a sense eyesight. We tend not to look beyond it, and the raw canvas is wholly surrogate to the paint itself. We tend to read the canvas as if it were not there. Pollock has managed to free line from its function of representing objects.... There is only a pictorial field so homogeneous, overall and devoid both of recognizable objects and abstract shapes that I want to call it *optical*, to distinguish it from the structured, essentially tactile pictorial field of previous modernist painting from Cubism to de Kooning and even Hans Hofmann. Pollock's field is optical because it addresses itself to eyesight alone. The materiality of his pigment is rendered

sheerly visual and the result is a new kind of space—if it still makes sense to call it space—in which conditions of seeing prevail rather than one in which objects exist, flat shapes are juxtaposed or physical events transpire.<sup>8</sup>

But what exactly are these gestural traces marking the surface of the canvas? Are they signs? If so, where and when do we find such an investigation of optical space in the work of Borduas? We will try to answer the last question first.<sup>9</sup>

### Allover and Composition

The painting where Borduas seems to have come closest to an allover construction is *Ardente*, dated 1953.<sup>10</sup> However, if in this work he succeeded in producing a unified image in which the chromatic components fit together without creating a focal point in any privileged part of the canvas, his image is less homogeneous than Pollock's, even though it is non-hierarchical. Distinct dark and light areas still stand out in the painting, balancing each other. *L'Impatience au point jaune* (1955) is an other example of this principle of balanced but clearly separate parts without the network of little red *taches* jumping out here, there, and, in fact, all over the surface of *Ardente*, giving it more homogeneity. This kind of composition—denying us any reference to form and ground, confining the viewer's perception to one plane only, parallel to the surface of the canvas—is more reminiscent of Kline's works.

Examining Borduas' production of 1954, we notice that it is characterized by a profusion of watercolors. And we know that his watercolors and gouaches often herald a new direction in his oil paintings. In the 1954 watercolors we can feel a tug-of-war between two styles and we can easily distinguish two different series. One group directly exploits Pollock's dripping technique (*Les Baguettes joyeuses*, for example); color is used less in these.<sup>11</sup> In the majority of works in this first series, the drips come together to form masses, "globular clusters" as François-Marc Gagnon so aptly calls them. To continue the astral metaphor, if these clusters had remained scattered in constellations, the kind of distribution which Gestalt theory considers "bad form," they would have been more in the spirit of Pollock. But neither form nor figure are exploded in Borduas' dripping technique. Only *Buisson* tries to avoid this compositional tendency, and even there a restraining white band framing the central mass of drips allows us to distinguish figure and ground. *Trouées blanches* and *Échancrure* show how this central space will soon hollow

out and divide the composition into two distinct masses without completely overflowing the limits of the available space.

In *Blanches figures* and *Figure cabalistique* the drips become more like *taches*, making these paintings borderline cases between the two watercolor series, and more reminiscent of Kline than the rest of these works.<sup>12</sup> The watercolors in the second group have more color, are *tachiste* as in earlier experiments and they form masses, as in *La Magie des signes* or *Forces étrangères*, which encourage figurative denotations.<sup>13</sup> The oil paintings of 1954 take on this same kind of composition. Even though the edges of the *taches* may be less distinct in the oils, light areas are still opposed to dark, forming figures in space, as in *Jardin sous la neige*.<sup>14</sup> Thus from *Les Signes s'envolent* of 1953 to *Légers vertiges d'automne* of 1955<sup>15</sup> Borduas' painting shows an astonishing continuity. Despite the dripping experiments in the 1954 watercolors, the problem of figurative composition runs constantly through his entire output.

### "Taches" and Canvas Size

Two oils dated 1954 stand out from the main body of these works because they arise from different theoretical problems. *Graffiti*, Borduas' only drip painting in oils, is a good example of allover construction even if the red drips are mainly in the centre of a surface otherwise uniformly dappled. But the very small size of the canvas nullifies the importance of this unique image. The extension of the image beyond the edges of the canvas seems to have happened almost by chance or accident—it may have been the physical impossibility of containing the movement of the hand within the available space.

*Pâques* makes up for this lack of space. It is Borduas' largest painting. But it is also among the least representative as far as allover construction is concerned because it is composed in the same way as the *tachiste* watercolors and thus must be grouped with the series described above, along with another large oil, *Jardin sous la neige*. Borduas has simply enlarged the image found in the earlier small works. This kind of scaling up is not in the spirit of the "big canvas" developed by American artists.<sup>16</sup>

Mark Tobey had done allover images, Gottlieb had used the drip method in conjunction with "pictographs," Still had perhaps done large-scale works before Pollock and it would be easy to trace other precursors. What makes Pollock's experiments rich and distinct is the fact that he brought together the three elements—drip

technique, all-over construction and the large canvas—while keeping them pristine, so to speak. His boundless works produce the optical space Fried speaks about. Because the viewer cannot take in the whole picture with a single glance, his vision is fragmentary, but that matters little—for looking here is the same as looking there. If he moves, he is like the painter in front of each section of the canvas: he can deal with this part knowing nothing about the rest because the part is equal to the whole. The total form does not result from a structure of related elements. The elements are not important for their differences, they have no “value,” and that is how the all-over construction is like the macroscopic representation of a point.<sup>17</sup> The painting is *pêle-mêle*—it is indifferent to difference. There is nothing but *movement* bustling and swerving over the surface.

#### Accident and Automatism

In our brief analysis we have seen that Borduas used the drip technique only occasionally. For him, then, it was only one tool among other possibilities, and used for purposes that were foreign to the drip itself, whereas in Pollock’s painting there is virtually, nothing but the drip itself. And that is why Pollock succeeds in producing a new space where “we tend to read the canvas as if it were not there.”<sup>18</sup> Borduas did not continue to use the drip, concentrating instead on organizing the distribution of *taches* which became progressively more distinct as they became more and more limited to black and white.<sup>19</sup> Borduas remains definitively a *tachiste* and in his works one *tache* calls up another as with words or images assembled “in the absence of any control by thought or reason.” This is the principle of “free association,” a form of language which allows for accident.<sup>20</sup> The completed composition in turn calls for a title.

Pollock’s drip is not an “accident.” The unforeseeable is perhaps the final image produced by the drip. But the drip *is* the image; it is “substantial” and not “accidental,” it is primary and not secondary because it does not cause any break in the uniformity of the work. That is why the drip was not merely a tool for Pollock, but the very essence of his painting. It was *writing*, more than drawing, an “unfettered writing” which is not obliged to represent anything, offering only itself in representation, showing itself to be *in-sensed* writing. This is how Pollock’s dripping is a revolutionary “act.”<sup>21</sup> There is a sense of the free “gesticulation” of the *id*.

#### Signs

This brings us back to our first question: Are gestural traces marking a surface to be considered signs? Now the question can be reformulated: How can such marks signify? Charles S. Peirce’s theory of semiosis will help to answer that question and to show that, in the cases of Pollock and Borduas, we are dealing with a use of signs, but signs of two different kinds.<sup>22</sup> Here we will not use the famous Saussurian definition of the sign (made up of signifier and signified, the latter being the concept or the invisible pole of the visible signifier) which he compares to the inseparable front and back sides of a sheet of paper.<sup>23</sup> Even if he does argue that his theory of linguistic signs is part of the more general science of signs, semiology,<sup>24</sup> de Saussure’s theory does not apply easily to pictorial language. Besides, linguists still resist attempts to export their theory outside of language. Peirce’s theory is of more use because it has the advantage of being worked out without a specific object. It is a system of logic.<sup>25</sup>

The sign, which Peirce also calls the *representamen*,<sup>26</sup> is necessarily linked to an “object” and to an “interpreter”; the *representamen* is a sign of something for someone, and therefore presupposes knowledge. These three components are inseparable in the operation of signification. In contrast to de Saussure, for whom the referent is entirely exterior to the sign itself, Peirce sees the object as an integral part of the process of signification, not reducible to the Saussurian extra-semiotic referent.

In the framework of this article it is impossible to do justice to Peirce’s three triads, so I will restrict myself to the one most important for the theoretical problem at hand; *icon*, *index* and *symbol*. This distinction concerns the kind of “relation” the *representamen* has with its object.

1. “An *Icon* is a sign which refers to the object that it denotes merely by virtue of characters of its own, and which it possesses just the same, whether any such Object actually exists or not.”<sup>27</sup> The sole fact of object and *representamen* having characters in common is therefore enough to make the *representamen* an *iconic sign*. Depending on the kind of similarity it bears to its object, an icon can be (a) an *image* when the character in common is a “quality” (phenomenal suchness) or (b) a *diagram* when the character in common is the analogy of the relationship of elements making up the *representamen* and the object or (c) a *metaphor* when a third term establishes characters in common and serves as a mediator between *representamen* and object.

2. "An *Index* is a sign which refers to the Object that it denotes by virtue of being really affected by that Object."<sup>28</sup> Thus, this sign does not exist in itself, but only in its relation to another individual object. The indexical sign bears no significant resemblance to its object but necessarily draws attention to it.<sup>29</sup>

3. "A *Symbol* is a sign which refers to the Object that it denotes by virtue of a law, usually an association of general ideas, which operates to cause the Symbol to be interpreted as referring to that Object."<sup>30</sup> Words are examples of symbolic signs.

In the introduction, I remarked that Borduas' signs belong in the category of the icon. Pollock's drippings are more like indexes. Because Borduas retains the *tache* (and its implied contact with the canvas, as in "touch") as his basic element and because he also "composes" his paintings, we can say of such works as *Les Pins incendiés* (1954) and *Les Arènes de Lutèce*, that he has produced *images*. These should be seen as descriptive paintings, not in the sense of "realist" description, of course, but of description in which the signifier (the painterly materials) seems to have a kind of freedom, a certain autonomy, discernible in the primacy accorded to "the touch" rather than to the object depicted, to the extent that it leads to a "poetic" form of description, as in *Pâques* or *Souriante* (1955). In these paintings, where the signifier, the substance of expression, has become so opaque that it actually begins to signify for itself, we seem to be in the presence of *metaphoric signs*. What is described is mainly an atmosphere, an impression, a personal connotation. These paintings appeal to Borduas' Surrealist tendencies. The titles are a key to understanding a figurative dimension awakened by the *taches* "assembled in a certain order." When he speaks in a letter to Claude Gauvreau about the sign that can now "go back to meet its unknowns," Borduas in my opinion is referring to the figurative powers of the *tache*, the *tache* freed from "illusionist" representation but not from figuration. Hence Borduas is perhaps not yet as free as he thinks.

In an analysis of a painting dated 1949, *La Cité absurde*,<sup>31</sup> François-Marc Gagnon showed how the formal structure of its composition makes it a descriptive image, however much Borduas himself might have insisted during that period that he had "no preconceived object in mind."<sup>32</sup> Borduas had "painter's thoughts," and he was a highly cultured man. Moreover, when Gagnon speaks of compositional schemas he is actually pinpointing the iconic signs mentioned, based on the analogy of relationships between *taches* in the painting

and elements of reference in the world outside of it. In Pierce's terms, it is an instance of *diagrams*. I would suggest that Borduas' work (as with many nominally abstract painters) is impregnated with compositional stereotypes from the pictorial genres: portraiture, still life, landscape. In this sense Borduas remains within the Western tradition of representational painting. He offers the viewer more or less familiar "spectacles," thus remaining faithful to the great majority of Surrealist painters.

### Drip, Trace, Index

Pollock frees himself from figuration with the technique of dripping:<sup>33</sup> he doesn't even touch the canvas anymore, everything goes on in space, in the distance between himself and the canvas. The drip which finally flattens itself on the canvas "indicates" this space,<sup>34</sup> the space of energy, of airwaves for transmission, free and open. The *index* bears no significant resemblance to its object, but it attracts attention to it. The handprints left by Pollock on *Number One* are eloquent in this regard: their value does not come from their iconic character at all, in my opinion, but from their function as *indexes*. They call attention to a passage, a movement, an accomplished act, a work. And so they are signs of something having been done, like the drips which they refer us back to. In contrast to Borduas' works which bear witness to the figurative powers of pictorial language, Pollock's are more a reference to the very act of pictorial speech. In other words, they emphasize the "performance" quality of language and point to nothing but the simple fact of pictorial expression.

Speaking of Abstract Expressionist painters and especially Pollock, Harold Rosenberg used the term "action painting," thereby drawing attention to the artist's behavior; whereas Clement Greenberg preferred to talk of "painterly abstraction," thus stressing the formal qualities of the work. Pollock's drip supports both interpretations because it is an index; in fact it is the connection between the two poles of action and form. It is a movement, a direction. Pierce relates the signaling function of the *index* to the demonstrative pronoun. Like all deictics, the *index* points toward something and assumes that someone is pointing. In this sense, therefore, it is purely visual. And Fried is correct in considering Pollock's paintings as purely optical spaces because only indexical signs can be found in them.

In conclusion we might add that Pierce recognizes an imperative value in the *index*. So

Pollock's paintings place the viewer in a situation of "discourse"; he is drawn into a conversation by a painting which says to him, "Here I am." This type of painting obliges the onlooker to react, to get moving.

The original title should be clarified and completed in this way: "Borduas: the tenacity of the iconic sign."

#### NOTES

\* *The most general definition of a sign might be anything which in any way refers to anything else. It includes all such distinctions as symbol, icon, signal, flag, etc.*

1. For a historical account of the period in question see François-Marc Gagnon's text in the catalogue for the exhibition *Borduas and America/et l'Amérique*, The Vancouver Art Gallery (December 9, 1977–January 8, 1978), 56 pages.
2. Painted at the beginning of autumn, this picture makes reference to the departure of birds flying south even if it is not really concerned with swans. Summer is over. Borduas left Provincetown, having been there since April, and settled in New York in October. We can therefore link the interpretation of the work with Borduas' life without injustice, I believe, to his pictorial researches. But this article will not take a biographical approach.
3. Since there are more than 60 works from this period, only the most explicitly relevant will be considered here.
4. *Petite pierre angulaire posée dans la tourbe de mes vieux préjugés* (one small cornerstone in the turf of my old prejudices), Borduas to Claude Gauvreau, November–December 1958, Paris. Quoted by François-Marc Gagnon, *Borduas and America*, p. 27.
5. Barbara Rose, *American Art Since 1900. A Critical History*, New York, Praeger, 1967, p. 155.
6. Michael Fried, *Three American Painters*, Fogg Art Museum, Harvard University, 1965; second edition 1971; specifically the second part, p. 10–23.
7. Author's emphasis.
8. *Three American Painters*, p. 13–14.
9. Elsewhere, Hubert Damisch was also wondering about the "signification" of Pollock's drips. This was in a little known but very pertinent text whose theoretical questions would be well worth looking at from Fried's perspective: "La figure et l'entrelacs," *Les Lettres Nouvelles*, December 9, 1959, VII/33, p. 36–43 and December 16, 1959, VII/34, p. 34–48.
10. Also, but less significant, *L'impatience au point jaune* (1955), *Terre vierge* (1955), *Les Voiles rouges* (1955), *Blocus aérien* (1954). But *L'impatience au point jaune* carries over into 1955 compositions with large flat patches of white contrasting with darker areas composed of smaller *taches* and more colors. For a better example of this see *Translucidité* (1955), which might be grouped for example with *Sans titre*, 1954 (Musée d'art contemporain de Montréal) or else *Blancs métaux* (1955), *Chant de fête* (1955), *Persistance des noirs* (1955), *Les Touches* (1955). All these works are in oils.
11. *Confetti*, *Gerbes légères*, *Bombardements délicats*, *Cosmique*, *Les Baguettes joyeuses*, *Cep reverdissant*, etc.
12. But less reminiscent of Kline than the 21 ink drawings on Gitanes cigarette packages which are in the Musée d'art contemporain de Montréal.
13. For example, *Les Promesses du vin*, *Les Grâces enchantées*, and also, in vertical formats, *Construction irrégulière*, *Massifs déchiquetés*, and *Les Pins incendiés*, very deliberately more figurative. *Tic-Tac-To*, a watercolor in the Arta collection, can serve as a paradigm for this last group because it shows how the division of the surface into equal parts is hierarchical, creating a strategy through the play of various tactics in the placement of the elements.
14. Other examples from 1954: *Blanches et brunes figures*, *Mirage dans la plaine*, *Résistance végétale*. This is simply a blurring or softening, not a cancellation of the system which figures in the oils of 1953, such as *La Danse sur le glacier*, *Résistance de la rafale*, *Lézards fleuries*. *Les Arènes de Lutèce* is the ultimate example of how these paintings remind one of the grid in the game of tic-tac-toe or checkers.
15. Such as, again from 1955, *Gouttes bleues*. We can feel the centre beginning to lighten and the rest of the composition beginning to flow over the edges of the canvas in such cases as *Souriante*, *Fête nautique*, *Pulsation*, and especially *Froissements délicats*. But this experiment is not pursued, and we are still a long way from Sam Francis or Morris Louis. Or, one might compare *Tango* to Jasper Johns' *Tango* of the same year (No. 13 in the Johns retrospective catalogue, Whitney Museum, New York, 1977) to see how far away Borduas is from contemporary "modernism."
16. See, for example, E. C. Goossen's analysis "The Big Canvas" (1958) in *The New Art, A Critical Anthology*, ed. G. Battcock, Dutton, New York, 1966, p. 54–59.
17. R. Payant, "La peinture abstraite actuelle au Québec: le vide," *Parachute*, no. 11, été 1978, p. 54–59.
18. In this regard the exceptional painting on glass in the National Gallery should be kept in mind.
19. Besides, Pollock himself went back to figurative painting in 1951 and also began giving titles to his paintings again (during the period which concerns us he simply numbered them)—witness the paintings shown at the Sidney Janis Gallery in 1954.
20. The importance of free association to psychoanalysis is well known. There is order in the incoherence of paranoid delirium; the apparent disorder of speech disguises (or reveals) an order, the structure of the illness. The unconscious reveals itself through this haphazard language. Thus structures going back to Borduas' "pictorial cultural unconscious" or, precisely, to stereotypes of "representational" painting can be seen in Borduas' paintings of this period.
21. Drips are generous and joyful like graffiti. Quantity and repetition take on special importance because "meaning" comes mostly from the fact that the entire space is occupied, overloaded, redundant, mixed up, so dense that the whole thing shouts more than it talks. Notice also that graffiti take their meaning more from the act and place of notation than from what is written.
22. All references will be to the latest edition of his works collected after his death: C. S. Pierce. *Collected Papers*. Vol. I–VI (ed. C. Hartshorne and P. Weiss) 1960; Vol. VII–VIII (ed. A. Burks) 1958, Harvard University Press. I refer to volume, paragraph and page in that order.
23. F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, édition critique de T. Mauro, Paris, Payot, 1973, p. 157.

24. *Cours de linguistique générale*, p. 32-35.
25. The comparison suggested between Pierce's theory and Fried's analysis is justified by their common basis in phenomenology, but there is no space to pursue this question here.
26. The idea of representation is not a synonym for "replacement" in Pierce's theory as it is in classical semiology. In this sense he is closer to Lacan who borrows Saussurian terminology but gives an autonomy to the signifier and to representation that makes them something more than simple doubles. "The sign can only represent the Object and tell about it. It cannot furnish acquaintance with or recognition of that Object; for that is what is meant in this volume by the Object of a Sign; namely that with which it presupposes an acquaintance in order to convey some further information concerning it." Pierce, *Collected Papers*. 2.231, p. 137.
27. Pierce, 2.247, p. 143.
28. Pierce, 2.248, p. 143.
29. For example, Pierce mentions a weathervane which can be an indexical sign of the wind without resembling it and at the same time remain an iconic sign in relation to the animal it represents.
30. Pierce, 2.249, p. 143.
31. Francois-Marc Gagnon, "La cité absurde: analyse structurale d'un tableau de Borduas," *Critère*, no. 18, printemps 1977, p. 189-198.
32. "I have no preconceived idea. Faced with a white sheet of paper, my mind free of any literary notions, I obey the first impulse that comes. If I feel like applying my charcoal to the centre of the page or one of the sides, I do it without question and so I go on. The first mark divides the page in two. This first division of the page sets off a whole series of thought processes that are always carried through automatically. I've used the word 'thought.' What I mean are painter's thoughts, thoughts of movement, rhythm, volume, light—not literary ideas... Once the drawing is completed, I follow the same process with color!" Borduas to Maurice Gagnon, May 1942, quoted by François-Marc Gagnon, "La cité absurde," p. 189-190.
33. And the use of a new, more liquid material which allows for such rapid work might be worthy of attention from our critical perspective.
34. Which actually dies while fixing itself. Death allowing for life. Pictorial impulse and death wish united.

## Expositions d'art abstrait depuis 1942

Les expositions dont le titre est en caractères gras ont été présentées et/ou organisées au Musée d'art contemporain de Montréal.

*Exhibitions shown in bold were presented and/or organized at the Musée d'art contemporain de Montréal.*

*Autour de l'abstraction II – «Remarques sur les couleurs»*, Musée d'art contemporain de Montréal, 20 avril–20 oct. 2013

*Les Plasticiens et les années 1950–1960*, (Musée national des beaux-arts du Québec et Varley Art Gallery of Markham, Ontario), Musée national des beaux-arts du Québec, 07 févr.–12 mai 2013; Varley Art Gallery of Markham, 26 mai–02 sept. 2013

*mSm. Molinari, Sala, Mumari* (Fondation Molinari), Musée d'art de Joliette, 28 sept.–30 déc. 2012.

*Jacques Hurtubise. Rétrospective* (Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse), Musée d'art de Joliette, 03 juin–02 sept. 2012

*La Question de l'abstraction*, Musée d'art contemporain de Montréal, 12 avril 2012–04 janv. 2016

*Autour de l'abstraction I*, Musée d'art contemporain de Montréal, 12 avril 2012–31 mars 2013

*Déjà – Grand déploiement de la Collection*, Musée d'art contemporain de Montréal, 26 mai–04 sept. 2011

*Guido Molinari. Morceaux choisis* (Fondation Molinari), circulation au Québec, 20 sept. 2006–09 janv. 2012, notamment au Musée des beaux-arts de Sherbrooke, 19 juin–11 oct. 2010

*David K. Ross – Attaché*, Musée d'art contemporain de Montréal, 21 mai–06 sept. 2010

**1** *Paul-Émile Borduas: «Les frontières de nos rêves ne sont plus les mêmes» + François Lacasse, Guy Pellerin, Roland Poulin et Irene F. Whittome*, Musée d'art contemporain de Montréal, 24 avril–03 nov. 2010

*Stéphane La Rue. Retracer la peinture*, (Galerie de l'UQAM, Montréal, en collaboration avec le Musée national des beaux-arts du Québec), Galerie de l'UQAM, 22 févr.–29 mars 2008; Musée national des beaux-arts du Québec, 15 avril–23 mai 2010

*Francine Savard*, Musée d'art contemporain de Montréal, 10 oct. 2009–03 janv. 2010

*Alfred Pellan, Paul-Émile Borduas et Jean-Paul Riopelle*, Musée d'art contemporain de Montréal, 22 sept. 2009–08 mars 2010

*Michèle Drouin. Un parcours*, Musée des beaux-arts de Sherbrooke, 30 mai–27 sept. 2009

**2** *Claude Tousignant. Une rétrospective*, Musée d'art contemporain de Montréal, 05 févr.–26 avril 2009

*Christian Kiopini: œuvres de la collection du Musée*, Musée régional de Rimouski, 05 févr.–05 avril 2009

*François Lacasse. Les déversements*, Musée d'art de Joliette, 25 janv.–3 mai 2009; circulation au Canada, 11 janv. 2011–03 mars 2012

*Paul-Émile Borduas et le Refus global*, Musée d'art contemporain de Montréal, 12 juil. 2008–19 avril 2009

*Refus global: 60 ans plus tard*, Musée des beaux-arts de Montréal, 19 juin 2008–02 févr. 2009

*John Heward. Un parcours/Une collection*, Musée national des beaux-arts du Québec, 13 mars–14 août 2008; Galerie de l'UQAM, Montréal, 24 oct.–22 nov. 2008

*Guy Pellerin, Route 132 et autres couleurs*, Musée régional de Rimouski, 19 avril–09 juin 2007

*Fernand Leduc. Libérer la lumière*, Musée national des beaux-arts du Québec, 11 mai–15 oct. 2006

*Perspectives sur Claude Tousignant: exposition virtuelle*, Musée d'art contemporain de Montréal, 22 mars 2006–19 janv. 2012

*Dessins de la collection*, Musée d'art contemporain de Montréal, 29 oct. 2005–03 janv. 2006

*Les Plasticiens – Louis Belzile, Jauran, Jean-Paul Jérôme et Fernand Toupin*, Musée des beaux-arts de Sherbrooke, 11 juin–18 sept. 2005

*Guido Molinari: Vent bleu*, Musée national des beaux-arts du Québec, 29 avril–05 sept. 2005





3

Jean McEwen « De ma main à la couleur », Musée des beaux-arts de Montréal, 06 avril–14 août 2005

3 **La Magie des signes: œuvres sur papier de la collection Borduas du Musée d'art contemporain de Montréal** (Musée d'art contemporain de Montréal en collaboration avec le Conseil général des Yvelines, Versailles, France), Orangerie du Domaine de Madame Élisabeth, Versailles, 15 oct. 2004–16 janv. 2005

Guy Pellerin. *La couleur d'Ozias Leduc*, Musée d'art de Joliette, 12 sept. 2004–27 févr. 2005

*Sculpture de masse/Armand Vaillancourt*, Musée du Bas-Saint-Laurent, 11 juillet–24 oct. 2004; circulation au Québec et au Canada, 28 juin 2007–18 nov. 2011

Fernand Toupin, *Arpenteur des grands espaces: 1953–2000* (Musée du Bas-Saint-Laurent), circulation au Québec et au Canada, 29 avril 2004–06 sept. 2009

Ulysse Comtois. *Cartésien et romanesque*, Musée des beaux-arts de Sherbrooke, 31 janv.–25 avril 2004

Rita Letendre. *Aux couleurs du jour*, Musée national des beaux-arts du Québec, 13 nov. 2003–04 avril 2004; Winnipeg Art Gallery, 09 avril–26 juin 2005

4 **Yves Gaucher**, Musée d'art contemporain de Montréal, 10 oct. 2003–11 janv. 2004

Pierre Gauvreau – *Faire parler les murs – œuvres choisies, 1960–2003*, Musée des beaux-arts de Sherbrooke, 20 sept. 2003–18 janv. 2004

*L'œuvre peint, 1949–2002/Fernand Toupin*, Musée du Bas-Saint-Laurent, 22 juin–26 oct. 2003

Françoise Sullivan, Musée des beaux-arts de Montréal, 18 juin–05 oct. 2003

David Rabinowitch (Musée d'art contemporain de Montréal en collaboration avec le Musée des beaux-arts du Canada), Musée d'art contemporain de Montréal, 24 avril–26 oct. 2003; Musée des beaux-arts du Canada, 06 févr.–16 mai 2004

Charles Daudelin – *Une idée de la forme – de la peinture à la sculpture*, Musée des beaux-arts de Sherbrooke, 14 sept. 2002–28 janv. 2003

Riopelle au Musée du Québec, *l'événement*, Musée du Québec, 31 août–29 sept. 2002

Riopelle, Musée des beaux-arts de Montréal, 20 juin–29 sept. 2002; Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg, Russie, 16 juin–17 sept. 2006; Musée Cantini, Marseille, France, 03 nov. 2006–04 févr. 2007

*Pour ou contre l'art abstrait?*, Musée de Lachine, 08 juin–15 déc. 2002; 02 avril–17 août 2003

*Place à la magie! Les années 40, 50 et 60 au Québec*, Musée d'art contemporain de Montréal, 24 mai 2002–24 mars 2008

*Dialogue(s): Lise Boisseau, Michel Daigneault, David Urban* (Musée d'art contemporain de Montréal en collaboration avec le Centre d'exposition de Val-d'Or), Centre d'exposition de Val-d'Or, 11 oct.–18 nov. 2001; Musée d'art contemporain de Montréal, 27 févr.–21 avril 2002

François Lacasse: *peintures 1992–2002*, Musée d'art contemporain de Montréal, 22 févr.–28 avril 2002

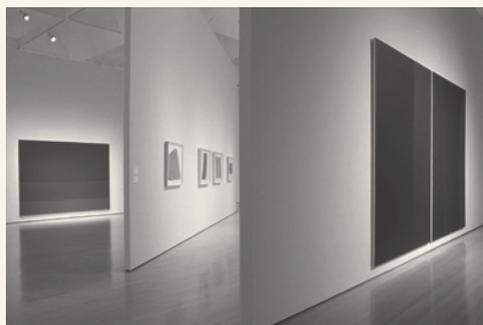
Denis Juneau. *Ponctuations*, Musée du Québec, 13 déc. 2001–07 avril 2002; Musée d'art de Joliette, 26 mai–08 sept. 2002

Jean-Paul Jérôme. *Les vibrations modernes*, Musée du Bas-Saint-Laurent, 23 juin–27 oct. 2001; circulation au Québec et au Canada, 03 juin 2004–11 janv. 2009

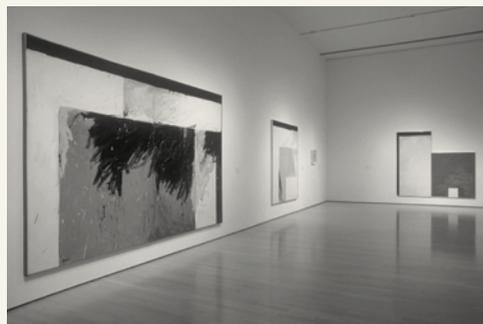
Stéphane La Rue: *panoramas et autres vertiges*, Musée d'art contemporain de Montréal, 03 mai–05 août 2001

*L'Abstraction, une manière de voir*, Musée du Québec, 10 avril 2001–13 oct. 2002; Centre d'exposition de Val-d'Or, 27 nov. 2004–23 janv. 2005; Centre national d'exposition, Saguenay, 17 sept. 2005–12 févr. 2006

5 **Charles Gagnon, une rétrospective**, Musée d'art contemporain de Montréal, 08 févr.–29 avril 2001



4



5

*Armand Vaillancourt – sculpteur*, Musée des beaux-arts de Sherbrooke, 10 juin–10 sept. 2000

- 6** *Marcelle Ferron, une rétrospective*, Musée d'art contemporain de Montréal, 02 juin–10 sept. 2000

*Yves Gaucher. Récurrences*, Musée du Québec, 27 oct. 1999–05 mars 2000

*Marcel Barbeau : le fleuve en escales de 1953 à 1990*, Musée du Bas-Saint-Laurent, 20 juin–20 oct. 1999; circulation au Québec et au Canada, 30 oct. 1999–31 mars 2001

*La Collection Borduas du Musée d'art contemporain de Montréal*, (Musée d'art contemporain de Montréal), Musée du Québec, 22 févr.–03 oct. 1999

*50<sup>e</sup> du Refus global. Les Automatistes au Musée d'art de Joliette*, Musée d'art de Joliette, 05 sept. 1998–10 janv. 1999

*Art Abstrait 1940–1997*, Musée du Québec, 04 juin 1998–14 févr. 1999

- 7** *Borduas et l'épopée automatiste*, Musée d'art contemporain de Montréal, 09 mai–29 nov. 1998

*Jacques Hurtubise : quatre décennies image par image*, Musée des beaux-arts de Montréal, 26 févr.–24 mai 1998

*Fernand Leduc : œuvres récentes (1992–1996)*, Musée du Québec, 24 sept. 1997–04 janv. 1998

*Mousseau*, Musée d'art contemporain de Montréal, 31 janv.–27 avril 1997; Art Gallery of Windsor, Ontario, 01 août–01 oct. 1998

*Richard Mill*, Musée du Québec, 04 déc. 1996–24 févr. 1997

*Souloges – Noir Lumière*, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 11 avril–23 juin 1996; Musée des beaux-arts de Montréal, 17 juil.–15 sept. 1996

*Louis Comtois : la lumière et la couleur = Louis Comtois : Light and Colour*, Musée d'art contemporain de Montréal, 17 mai–20 oct. 1996; circulation au Québec et au Canada, 1998–2000

*La Collection Lavalin du Musée d'art contemporain de Montréal, corpus III : dessins et essais : du trait à l'espace, de l'expérimentation à l'expérience* (Musée d'art contemporain de Montréal), circulation au Québec et au Canada, 1996–1998

*La Collection Lavalin du Musée d'art contemporain de Montréal, corpus II : les années 60, 70 et 80 : des expressions sans limites* (Musée d'art contemporain de Montréal), circulation au Québec, 1996

*Christian Kiopini : Arena*, Musée d'art contemporain de Montréal, 02 févr.–07 avril 1996

*La Collection Lavalin du Musée d'art contemporain de Montréal, corpus I : 1939–1965 : de la figuration moderne à l'abstraction et au-delà* (Musée d'art contemporain de Montréal), circulation au Québec, 1995–1997

- 8** *Guido Molinari, une rétrospective = Guido Molinari : A Retrospective*, Musée d'art contemporain de Montréal, 18 mai–01 oct. 1995; circulation au Canada, 1995–1997

*Dons 1989–1994*, Musée d'art contemporain de Montréal, 28 avril–29 oct. 1995

*Peinture/Abstraction*, Musée de la Ville de Lachine, 17 sept.–04 déc. 1994

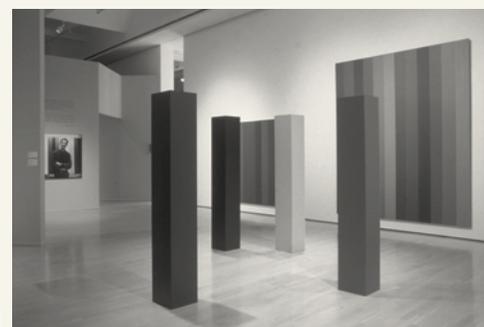
*Claude Tousignant : Monochromes 1978–1993*, Musée du Québec, 21 juin–30 oct. 1994; Centre Saidye Bronfman, Montréal, 30 avril–29 juin 1995; Art Gallery of Windsor, Ontario, 13 janv.–10 mars 1996

*Henry Saxe – Œuvres 1960 à 1993*, Musée d'art contemporain de Montréal, 20 mai–25 sept. 1994

*Lise Boisseau, peintures récentes*, Musée du Bas-Saint-Laurent, 01 mai–12 juin 1994

- 9** *La Collection Lavalin du Musée d'art contemporain de Montréal – Le Partage d'une vision*, Musée d'art contemporain de Montréal, 30 avril–23 oct. 1994

*Marc Garneau. Perspectives peintures 1985–1993*, Musée d'art de Joliette, 20 févr.–18 avril 1994

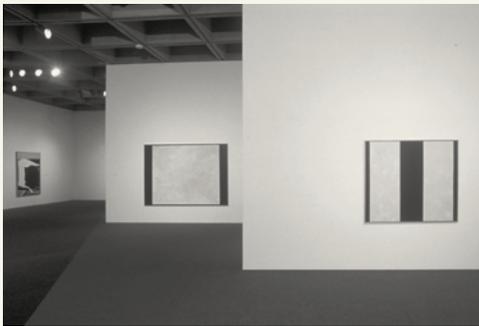




10



11



12

*Louis Comtois: Une peinture de nuances*, Musée du Québec, 21 janv.–09 mai 1994

*Eric Cameron: exposer/cacher*, Musée d'art contemporain de Montréal, 22 oct.–05 déc. 1993

*Guy Pellerin: ici/ailleurs*, Musée d'art contemporain de Montréal, 17 juin–15 août 1993

*Joseph Branco: nature morte*, Musée d'art contemporain de Montréal, 12 févr.–11 avril 1993

*La Crise de l'abstraction au Canada: les années 1950*, Musée des beaux-arts du Canada, 12 mars–24 mai 1993; circulation au Canada, 18 nov. 1992–30 janv. 1994, notamment au Musée du Québec, 18 nov. 1992–31 janv. 1993

10 *La Collection: Tableau inaugural*, Musée d'art contemporain de Montréal, 28 mai 1992–30 mars 1994

11 *François-Marie Bertrand: territoires mobiles*, Musée d'art contemporain de Montréal, 23 oct.–06 déc. 1992

*Montréal 1942–1992: L'anarchie resplendissante de la peinture*, Galerie de l'UQAM, Montréal, 14 mai–02 août 1992

*La sculpture au Québec, 1946–1961. Naissance et persistance*, Musée du Québec, 08 avril–25 oct. 1992

*La sculpture abstraite aux États-Unis, 1930–1970* (American Federation of Arts, New York), Musée du Québec, 29 janv.–22 mars 1992

*Jean-Paul Riopelle*, Musée des beaux-arts de Montréal, 26 nov. 1991–19 janv. 1992

*Marc Garneau*, Musée régional de Rimouski, 24 janv.–10 mars 1991

*De l'abstraction géométrique à l'art informatique*, Musée des beaux-arts de Montréal, 21 déc. 1990–03 mars 1991

*Rétrospective Fernand Leduc* (Musée des beaux-arts de Chartres et Musée du Nouveau-Monde de La Rochelle), Musée du Québec, 09 avril–28 mai 1989

*Serge Lemoyne. Une rétrospective, 1960–1987*, Musée du Québec, 03 nov. 1988–29 janv. 1989

*Paul-Émile Borduas*, Musée des beaux-arts de Montréal, 06 mai–11 sept. 1988

*Œuvres automatistes de la Collection permanente du Musée. Don Cormier*, Musée d'art contemporain de Montréal, 23 avril–15 mai 1988

12 *Ewen, Gagnon, Gaucher, Hurtubise, McEwen: À propos d'une peinture des années soixante*, Musée d'art contemporain de Montréal, 24 févr.–22 mai 1988; circulation au Québec, au Canada et à New York, 1988–1990

*Jean Mc Ewen: la profondeur de la couleur. Peintures et œuvres sur papier, 1951–1986*, Musée des beaux-arts de Montréal, 11 déc. 1987–24 janv. 1988

*Richard Mill (œuvres récentes)*, Musée du Bas-Saint-Laurent, 11 juin–01 sept. 1987

*Fernand Toupin. Rétrospective 1955–1985*, Musée d'art de Joliette, 11 mai–15 juin 1986

*Point. Ligne, Plan*, Musée d'art contemporain de Montréal, 26 janv.–16 mars 1986

*Les Vingt Ans du Musée à travers sa collection*, Musée d'art contemporain de Montréal, 27 janv.–21 avril 1985

*Marthe Wéry: peinture Montréal 84*, Musée d'art contemporain de Montréal, 29 nov. 1984–13 janv. 1985

*François Morellet: systèmes* (Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, NY), Musée d'art contemporain de Montréal, 11 oct.–25 nov. 1984

*La Collection Borduas du Musée d'art contemporain: œuvres picturales de 1943 à 1960*, Musée d'art contemporain de Montréal, 30 août–30 sept. 1984

*Christian Kiopini: œuvres récentes 1980–83*, Musée d'art contemporain de Montréal, 19 janv.–04 mars 1984

*Hans Hofmann, l'enseignant* (American Federation of Arts), Musée des beaux-arts de Montréal, 18 nov. 1983–08 janv. 1984

**Roland Poulin: Sculptures et dessins**  
1982–1983, Musée d'art contemporain,  
Montréal, 15 sept.–06 nov. 1983

*L'Association des artistes non-figuratifs de  
Montréal*, Galeries d'art Sir George Williams  
de l'Université Concordia, Montréal,  
14 sept.–15 oct. 1983; circulation au Canada,  
14 sept. 1983–13 janv. 1985

**Ulysse Comtois 1952–1982**, Musée d'art  
contemporain, Montréal, 07 avril–  
22 mai 1983; Musée du Québec, 13 juil.–  
11 sept. 1983

**Sur toile et sur papier (art américain)**,  
Musée d'art contemporain, Montréal,  
18 mars–29 mai 1983

**Robert Wolfe. Peintures 81–82**, Musée d'art  
de Joliette, 06 mars–17 avril 1983

*Rétrospective Claude Viallat* (Musée national  
d'art moderne de Paris), Musée des  
beaux-arts de Montréal, 10 déc. 1982–  
23 janv. 1983

**Paul-Émile Borduas et la peinture abstraite.**  
*Œuvres picturales, de 1943 à 1960* (Musée  
d'art contemporain, Montréal; Service de la  
Diffusion des Arts, ministère de la Commu-  
nauté française de Belgique), Musée du  
Québec, 29 sept.–14 nov. 1982; Palais des  
Beaux-Arts de Bruxelles, 16 déc. 1982–  
30 janv. 1983; Musée Saint Georges, Liège,  
10 févr.–20 mars 1983

**13 Jean-Paul Riopelle: peintures 1946–1977**  
(Musée du Québec et Musée national d'art  
moderne, Centre Georges Pompidou,  
Paris), circulation au Québec, en France,  
au Mexique, au Venezuela, 30 sept. 1981–  
22 août 1982, notamment au Musée du  
Québec, 09 déc. 1981–24 janv. 1982 et au  
Musée d'art contemporain, Montréal,  
15 juil.–22 août 1982

**L'Art systématique**, Musée d'art con-  
temporain, Montréal, 10 juin–19 sept. 1982

**Gershon Iskowitz** (Musée des beaux-arts de  
l'Ontario), circulation au Québec, au Canada  
et en Angleterre, 23 janv. 1982–22 mars 1983,  
notamment au Musée d'art contemporain,  
Montréal, 20 mai–27 juin 1982

**Claude Tousignant: Sculptures**, Musée des  
beaux-arts de Montréal, 15 janv.–21 févr. 1982

**Paul-Émile Borduas: diffusion de l'œuvre**,  
Musée d'art contemporain, Montréal,  
14 janv.–21 févr. 1982

**Guido Molinari: œuvres sur papier** (Agnes  
Etherington Art Centre, Kingston, Ontario),  
Musée des beaux-arts de Montréal,  
27 nov. 1981–10 janv. 1982

**Pierre Gauvreau. Dix ans dans la vie d'un  
peintre automatiste, 1944–1954** (Agnes  
Etherington Art Centre, Kingston, Ontario),  
Musée du Québec, 07 oct.–22 nov. 1981

**Jacques Hurtubise**, Vancouver Art Gallery,  
06 juin–25 juil. 1981; Musée d'art con-  
temporain, Montréal, 24 sept.–08 nov. 1981

**Le Dessin de la jeune peinture**, Musée  
d'art contemporain, Montréal, 17 sept.–  
01 nov. 1981, circulation au Québec,  
1981–1983, notamment au Musée régional  
de Rimouski, 01 mars–31 mars 1982, au  
Musée du Québec, 15 oct.–15 nov. 1982,  
au Musée du Bas-Saint-Laurent, 15 avril–  
15 mai 1983

**George Rickey, sculptures mobiles**, Musée  
d'art contemporain, Montréal, 17 sept.–  
01 nov. 1981

**14 Claude Tousignant: esquisses des diptyques  
1978–1980**, (Musée d'art contemporain,  
Montréal), circulation au Québec, 1981–1982

**Ulysse Comtois: Le 23 oct.**, Musée des  
beaux-arts de Montréal, 20 juin–20 sept. 1981

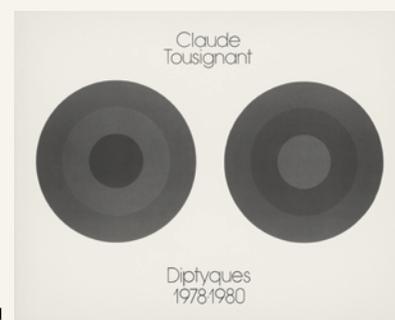
**Sonia Delaunay: une rétrospective**  
(Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, NY),  
circulation aux États-Unis, 02 févr. 1980–  
08 mars 1981; Musée d'art contemporain,  
Montréal, 02 avril–17 mai 1981

**Œuvres de Paul-Émile Borduas, 1950–1955**,  
Musée d'art contemporain, Montréal,  
20 mars–10 mai 1981

**Constructivisme et avant-garde russe**, Musée  
d'art contemporain, Montréal, 27 févr.–  
05 avril 1981; circulation au Québec et au  
Canada: 1982–1984, notamment au Musée du  
Bas-Saint-Laurent, 15 sept.–15 oct. 1982



13



14



15

**15** *Dix ans de propositions géométriques: le Québec, 1955–1965*, Musée d'art contemporain, Montréal, 18 déc. 1980–01 févr. 1981; circulation au Québec, 1979–1981, notamment au Musée régional de Rimouski, 08 févr.–08 mars 1981

*La Collection Borduas du Musée d'art contemporain*, Musée d'art contemporain, Montréal, 18 déc. 1980–25 janv. 1981

*Miljenko Horvat: noir sur blanc*, Musée d'art contemporain, Montréal, 06 nov.–14 déc. 1980

*Louise Robert et Michel Goulet*, Musée d'art contemporain, Montréal, 18 sept.–26 oct. 1980

*Claude Tousignant «Diptyques 1978–1980»*, Musée d'art contemporain, Montréal, 18 sept.–02 nov. 1980

*21 «sans-titre» de Paul-Émile Borduas*, Musée d'art contemporain, Montréal, 10 août–02 sept. 1980



16

**16** *Fernand Leduc: Dix ans de microchromies 1970/1980*, Musée d'art contemporain, Montréal, 09 mars–20 avril 1980; Musée du Québec, 14 janv.–01 mars 1981

*Yves Gaucher: série Jéricho 1978*, Musée d'art contemporain, Montréal, 06 déc. 1979–13 janv. 1980

*Carl André: expériences sculpturales* (Laguna Gloria Art Museum, Austin, TX), Musée d'art contemporain, Montréal, 15 oct.–23 nov. 1979

*Six propositions* (Luc Béland, Lucio de Heusch, Christian Kiopini, Chris Knudsen, Richard Mill, Leopold Plotek), Musée des beaux-arts de Montréal, 12 oct.–02 déc. 1979

*Paul-Émile Borduas: New York/Paris 1953–1960*, Musée d'art contemporain, Montréal, 04 oct. 1979–16 déc. 1979

*L'Abstraction lyrique en Europe*, Musée d'art contemporain, Montréal, 22 sept.–14 oct. 1979; circulation au Québec, 15 oct. 1978–24 avril 1981



17

**17** *La Révolution automatiste* (Musée d'art contemporain, Montréal), circulation au Québec et au Canada, 15 sept. 1979–18 avril 1981, notamment au Musée régional de Rimouski, 01–31 mai 1980

*Guido Molinari: Quantificateur*, Musée d'art contemporain, Montréal, 06 sept.–14 oct. 1979; York University Fine Arts on Markham, Toronto, 31 oct.–18 nov. 1979

*Alexandre Rodchenko* (Museum of Modern Art, Oxford), Musée d'art contemporain, Montréal, 26 juil.–02 sept. 1979

*Paul-Émile Borduas: la période parisienne (1955–1960)*, Musée d'art contemporain, Montréal, 24 juil.–02 sept. 1979

*Manifestations de l'art minimal*, Musée d'art contemporain, Montréal, 14 juin–22 juil. 1979

*Œuvres de Pierre Gauvreau*, Musée d'art contemporain, Montréal, 26 avril–10 juin 1979

*Ivanhoé Fortier: inter-modulaires*, Musée d'art contemporain, Montréal, 18 janv.–04 mars 1979

*Paul-Émile Borduas: œuvres de la période new-yorkaise et parisienne*, Musée d'art contemporain, Montréal, 18 janv.–11 mars 1979

*Stella depuis 1970* (Fort Worth Art Museum, Texas), Musée des beaux-arts de Montréal, 10 nov.–10 déc. 1978

*Trentenaire du Refus global*, Musée d'art contemporain, Montréal, 09 nov. 1978–14 janv. 1979

*Henri Michaux* (Centre Georges Pompidou, Paris), Musée d'art contemporain, Montréal, 02 nov.–10 déc. 1978

*Sculptures de la collection*, Musée d'art contemporain, Montréal, 26 oct.–05 nov. 1978

*Charles Gagnon*, Musée des beaux-arts de Montréal, 22 sept.–29 oct. 1978

*Yves Gaucher*, Musée des beaux-arts de Montréal, 19 sept.–19 déc. 1978

**Sol Lewitt** (The Museum of Modern Art, New York, NY), Musée d'art contemporain, Montréal, 07 sept.–22 oct. 1978

*Avec ou sans couleur jeunes peintres abstraits québécois*, Pavillon Forum des arts, Terre des Hommes, Montréal, 22 juin–04 sept. 1978

**Yves Trudeau**, Musée d'art contemporain, Montréal, 22 juin–30 juil. 1978

*Sculptures et dessins de Gunter Nolte*, Musée d'art contemporain, Montréal, 18 mai–18 juin 1978

**David Craven: œuvres récentes** (Sable-Castelli Gallery, Toronto, en collaboration avec la Vancouver Art Gallery, Vancouver), Musée d'art contemporain, Montréal, 18 mai–18 juin 1978

**Richard Mill: peintures récentes** (Musée d'art contemporain, Montréal en collaboration avec le Musée du Québec), Musée d'art contemporain, Montréal, 18 mai–18 juin 1978; Musée du Québec, 14 sept.–15 oct. 1978

*Tendances de l'expressionnisme abstrait*, Musée d'art contemporain, Montréal, 18 mai–04 juin 1978

*Tendances de la sculpture québécoise 1960–1970*, Musée d'art contemporain, Montréal, 18 sept.–23 oct. 1977; circulation au Québec, 1977–1979

*Tendances de l'abstraction lyrique dans la Collection du Musée*, Musée d'art contemporain, Montréal, 18 sept.–23 oct. 1977

**Louis Jaque**, Musée des beaux-arts de Montréal, 16 sept.–09 oct. 1977

**Marcel Barbeau**, *dessins 1957–1961*, Musée des beaux-arts de Montréal, 09 sept.–09 oct. 1977

*Onze sculpteurs canadiens*, Musée d'art contemporain, Montréal, 11 août–11 sept. 1977

**Luc Béland**, **Lucio de Heusch**, **Jocelyn Jean**, **Christian Kiopini**, Musée d'art contemporain, Montréal, 26 mai–03 juil. 1977

**18** *Jauran et les premiers Plasticiens*, Musée d'art contemporain, Montréal, 21 avril–22 mai 1977

**John Heward**, Musée d'art contemporain, Montréal, 17 mars–17 avril 1977

*Rétrospective Jack Bush* (Art Gallery of Ontario, Toronto), Musée d'art contemporain, Montréal, 17 mars–17 avril 1977

*Constructivisme polonais 1923–1936* (Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, NY, en collaboration avec le Museum of Modern Art de New York), Musée d'art contemporain, Montréal, 20 févr.–13 mars 1977

*Rétrospective Guido Molinari* (Galerie nationale du Canada), 02 juil.–06 sept. 1976; circulation au Canada, 18 nov. 1976–10 juil. 1977, notamment au Musée des beaux-arts de Montréal, 20 nov.–30 déc. 1976

**Luc Béland: études 1976**, Musée d'art contemporain, Montréal, 11 nov.–12 déc. 1976

*Automatisme et surréalisme en gravure québécoise* (Musée d'art contemporain, Montréal), 11 nov.–12 déc. 1976; circulation au Québec 1977–1979, notamment au Musée d'art de Joliette, 10 sept.–08 oct. 1978

*Progressions chromatiques 75–76 (dessins de Christian Kiopini)*, Musée d'art contemporain, Montréal, 07 oct.–07 nov. 1976

*Perspective 1963–1976: Yves Gaucher, peintures et gravures*, Musée d'art contemporain, Montréal, 07 oct.–07 nov. 1976

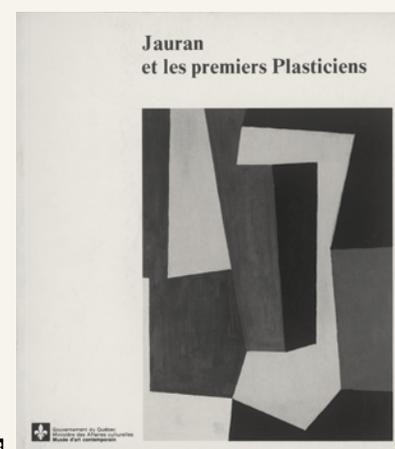
**Marcelle Ferron. Vingt-cinq ans de peinture** (Musée d'art de Joliette en collaboration avec la Galerie Gilles Corbeil, Montréal), Musée d'art de Joliette, 19 sept.–10 oct. 1976

*De la figuration à la non-figuration dans l'art québécois*, Musée d'art contemporain, Montréal, 02 sept.–03 oct. 1976; circulation au Québec, 04 oct. 1976–20 mars 1980, notamment au Musée d'art de Joliette, 17 avril–02 mai 1977 et au Musée régional de Rimouski, 06 sept.–03 oct. 1977

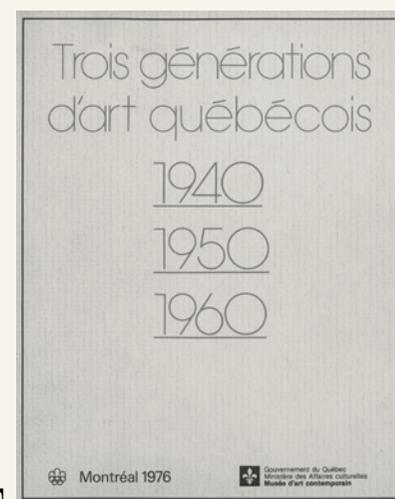
**19** *Trois générations d'art québécois: 1940–1950–1960*, Musée d'art contemporain, Montréal, 30 juin–01 sept. 1976

**Mario Merola: constructions**, Musée d'art contemporain, Montréal, 13 mai–20 juin 1976

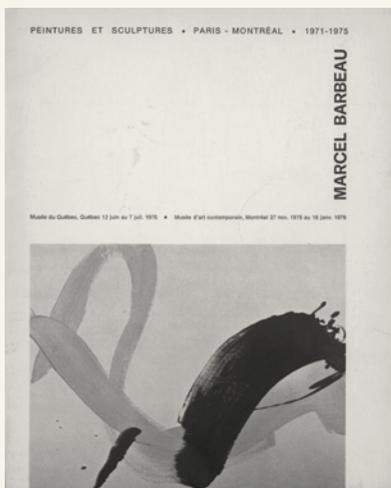
**Louis Cane**, Musée d'art contemporain, Montréal, 13 mai–20 juin 1976



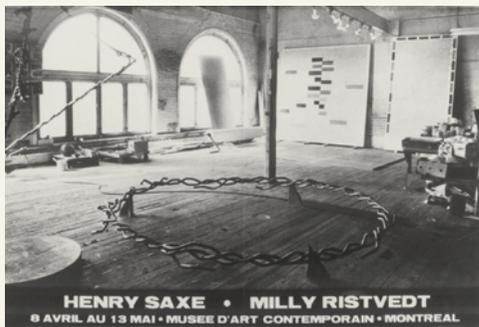
18



19



20



21

*Serge Lemoyne: peintures récentes 1975–1976*, Musée d'art contemporain, Montréal, 01 avril–09 mai 1976

*Cent-onze dessins du Québec*, Musée d'art contemporain, Montréal, 01 avril–09 mai 1976

*Barry Le Va: organisation spatiale, dessins*, Musée d'art contemporain, Montréal, 07 déc.–21 déc. 1975

*Dessins de Jules Olitski*, Musée d'art contemporain, Montréal, 27 nov. 1975–11 janv. 1976

*La Collection Borduas*, Galerie nationale du Canada, 01–27 août 1972; circulation au Canada 02 oct. 1973–30 sept. 1974; Musée d'art contemporain, Montréal, 07 sept. 1975–01 juil. 1976

*Hans Hofmann: coloriste en blanc et noir* (International Exhibitions Foundation, Washington, D.C., en collaboration avec l'André Emmerich Gallery), circulation 1974–1975; Musée d'art contemporain, Montréal, 07 sept.–05 oct. 1975

20 *Marcel Barbeau: peintures et sculptures Paris-Montréal–1971–1975*, Musée du Québec, 12 juin–7 juil. 1975; Musée d'art contemporain, Montréal, 27 nov. 1975–18 janv. 1976

*Vibrations colorées de Rita Letendre* (Musée des beaux-arts de Montréal), circulation au Québec, 23 mai 1975–08 mai 1977, notamment au Musée régional de Rimouski, 10 mars–03 avril 1977

*Rétrospective Ronald Bloore: 1958–1974*, (Art Gallery of Windsor, Ontario), Musée d'art contemporain, Montréal, 27 avril–25 mai 1975

*Lucio de Heusch*, Musée d'art contemporain, Montréal, 27 mars–24 avril 1975

*Peintures de Louis Comtois*, Musée d'art contemporain, Montréal, 27 mars–24 avril 1975

*Rétrospective William Ronald* (The Robert McLaughlin Gallery, Oshawa, Ontario), Musée d'art contemporain, Montréal, 23 févr.–23 mars 1975

*Sculptures cinétiques de Roger Vilder*, Musée d'art contemporain, Montréal, 23 févr.–23 mars 1975

*Kazuo Nakamura, rétrospective* (The Robert McLaughlin Gallery, Oshawa, Ontario), Musée d'art contemporain, Montréal, 13 juin–21 juil. 1974

*Fernand Toupin: suite d'automne*, Musée d'art contemporain, Montréal, 9 mai–09 juin 1974

*Jacques Palumbo: signes ouverts: dessins, aquarelles et sérigraphies*, Musée d'art contemporain, Montréal, 05 mai–09 juin 1974

*Rétrospective Charles Daudelin*, Musée d'art contemporain, Montréal, 28 mars–28 avril 1974; Musée du Québec, 09 mai–10 juin 1974

*Yvanhoë Fortier, reliefs* (Jeunes associés du Musée), Musée des beaux-arts de Montréal, 14 mars–23 avril 1974

*Borduas (New York-Paris)* (Musée d'art contemporain, Montréal en collaboration avec la Galerie nationale du Canada), circulation au Canada, 1973–1974, notamment au Musée d'art contemporain, Montréal, 04 oct.–25 nov. 1973

*Jean McEwen: vingt ans de peinture 1953–1973*, Musée d'art contemporain, Montréal, 30 sept.–28 oct. 1973; Musée du Québec, 17 juil.–03 août 1975

*Marta Pan*, Musée d'art contemporain, Montréal, 24 mai–24 juin 1973; Musée du Québec, 09 août–03 sept. 1973

*Tsai: sculptures cinétiques* (Galerie Denise René, Paris, France), Musée d'art contemporain, Montréal, 22 avril–29 mai 1973

21 *Henry Saxe–Milly Ristvedt*, Musée d'art contemporain, Montréal, 08 avril–13 mai 1973

*Marcelle Ferron*, Musée du Québec, 05–30 avril 1973

*Claude Tousignant*, Galerie nationale du Canada, 11 janv.–04 févr. 1973, circulation au Québec, Canada et France, 1973–1974, notamment au Musée d'art contemporain, Montréal, 24 mai–24 juin 1973

*Kurt Kranz: vingt aquarelles*, Musée des beaux-arts de Montréal, 29 nov.–03 déc. 1972

*Hurtubise* (Musée du Québec en collaboration avec le Musée d'art contemporain, Montréal), Musée du Québec, 23 nov. 1972–03 janv. 1973; Musée d'art contemporain, Montréal, 04–25 févr. 1973

*Grands formats de Rita Letendre*, Musée d'art contemporain, Montréal, 05 nov.–10 déc. 1972

*Sculptures urbaines de Louis Archambault*, Musée d'art contemporain, Montréal, 17 sept.–29 oct. 1972

*Acquisition de la Collection Gisèle et Gérard Lortie*, Musée d'art contemporain, Montréal, 02 mars–16 avril 1972

**22** *Borduas et les automatistes, Montréal 1942–1955* (Musée d'art contemporain, Montréal), Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 01 oct.–14 nov. 1971; Musée d'art contemporain, Montréal, 02 déc. 1971–16 janv. 1972

*Vasarely: une rétrospective* (Rothmans Art Gallery, Stratford, Ontario), Musée d'art contemporain, Montréal, 11 nov.–05 déc. 1971

*Roland Poulin: rayons lasers et faisceaux lumineux: « Structure immatérielle »*, Musée d'art contemporain, Montréal, 21 oct.–07 nov. 1971

*Rétrospective Fernand Leduc*, Musée d'art contemporain, Montréal, 09 déc. 1970–17 janv. 1971

**23** *Panorama de la sculpture au Québec 1945–1970*, Musée d'art contemporain, Montréal, 23 juin–06 sept. 1970; Musée Rodin, Paris, 27 oct. 1970–04 janv. 1971

*Marcelle Ferron de 1945 à 1970*, Musée d'art contemporain, Montréal, 07 avril–31 mai 1970

*Grands formats: treize artistes de Montréal*, Musée d'art contemporain, Montréal, 22 janv.–15 févr. 1970

*Hans Hartung* (Museum of Fine Arts, Houston, TX), Musée du Québec, 10 sept.–06 oct. 1969; Musée d'art contemporain, Montréal, 14 oct.–07 déc. 1969

*Zao Wou Ki* (Musée d'art contemporain, Montréal en collaboration avec le Musée du Québec), Musée d'art contemporain, Montréal, 03 juin–06 juil. 1969; Musée du Québec, 06 août–08 sept. 1969

*Marcel Barbeau* (Winnipeg Art Gallery), Musée d'art contemporain, Montréal, 20 mars–20 avril 1969

*Léon Bellefleur*, Galerie nationale du Canada, 18 oct.–17 nov. 1968; circulation au Canada, 1968–1970, notamment au Musée d'art contemporain, Montréal, 21 janv.–16 mars 1969

*Feito: tableaux de 1953 à 1968* (Galerie Arnaud, Paris, France), Musée d'art contemporain, Montréal, 19 déc. 1968–16 févr. 1969

*Jackson Pollock: Works on Paper*, (The Museum of Modern Art, New York), Musée des beaux-arts de Montréal, 22 oct.–18 nov. 1968

*Souloges*, Musée d'art contemporain, Montréal, 23 juil.–01 sept. 1968; Musée du Québec, 26 sept.–28 oct. 1968

*Jean-Paul Mousseau: Aspects*, Musée d'art contemporain, Montréal, 14 déc. 1967–28 janv. 1968

*Panorama de la peinture au Québec 1956–1966*, Musée d'art contemporain, Montréal, 11 juil.–20 août 1967

**24** *Panorama de la peinture au Québec 1940–1955*, Musée d'art contemporain, Montréal, 15 mai–25 juin 1967

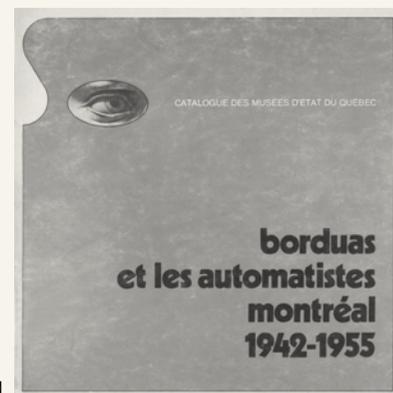
*Peintures et sculptures de Riopelle*, Musée du Québec, 13 juin–16 oct. 1967

*Fernand Toupin: 15 ans de peinture*, Musée d'art contemporain, Montréal, 21 mars–16 mai 1967

*Marcelle Ferron: verrières*, Musée d'art contemporain, Montréal, 29 nov. 1966–08 janv. 1967

*Espace dynamique, 1956–1967*, Galerie du Siècle, Montréal, 07 nov.–05 déc. 1967

*Verrière moderne de Marcelle Ferron*, Musée du Québec, 12 oct.–07 nov. 1966



22



23



24



25



26

*John Franklin Koenig*, Musée d'art contemporain, Montréal, 27 sept.–30 oct. 1966; Musée du Québec, 02–28 nov. 1966; circulation aux États-Unis, 1966–1967

*Louis Jaque*, Musée d'art contemporain, Montréal, 10 mai–12 juin 1966

*Fernand Leduc*, Musée du Québec, 09 mars–03 avril 1966; Musée d'art contemporain, Montréal, 14 avril–08 mai 1966

*Wolfe*, Musée d'art contemporain, Montréal, 28 déc. 1965–09 janv. 1966

*Rétrospective Robert Roussil*, Musée d'art contemporain, Montréal, 18 nov. 1965–02 janv. 1966

*Dix sculpteurs de Montréal = Ten Sculptors of Montreal* (Musée d'art contemporain, Montréal en collaboration avec la Bundy Art Gallery, Waitsfield, VT), Musée d'art contemporain, Montréal, 01 oct. 1965–01 janv. 1966

*Lardera (Symposium de sculptures de Montréal)*, Musée d'art contemporain, Montréal, 26 août–26 sept. 1965

25 *Petits formats de Serge Tousignant*, Musée d'art contemporain, Montréal, 17 août–5 sept. 1965

26 *Symposium du Québec 1965*, Musée d'art contemporain, Montréal, 01 juil.–01 sept. 1965

*La Peinture canadienne moderne: 25 années de peinture au Canada français*, palais Collicola, Spolète, Italie, 26 juin–23 août 1962

*Vasily Kandinsky, 1866–1944* (Solomon R. Guggenheim Museum de New York), Musée des beaux-arts de Montréal, 05–23 févr. 1964

*Jean-Paul Riopelle: Painting and Sculpture = Jean-Paul Riopelle: peinture et sculpture*, Galerie nationale du Canada, 10 janv.–03 févr. 1963; circulation au Canada, 14 févr.–16 juin 1963, notamment au Musée des beaux-arts de Montréal, 14 févr.–17 mars 1963

*Paul-Emile Borduas: Selection of Paintings from His Estate*, Musée des beaux-arts de Montréal, 15–24 févr. 1963

*Jack Bush, Paintings; Françoise Sullivan Ewen, Sculpture*, Musée des beaux-arts de Montréal, 11–27 janv. 1963

*Marcel Barbeau, Paintings; Gerald Gladstone, Sculpture, Collages, Drawings*, Musée des beaux-arts de Montréal, 30 mars–15 avril 1962

*Paul-Emile Borduas 1905–1960*, Musée des beaux-arts de Montréal, 11 janv.–11 févr. 1962; Galerie nationale du Canada, 09 mars–01 avril 1962; Art Gallery of Toronto, 05 mai–03 juin 1962

*Jean-Paul Mousseau, Sculptures lumineuses/ Luminous Sculpture; Mariette Rousseau Vermette, Tapisseries/Tapestries*, Musée des beaux-arts de Montréal, 21 nov.–03 déc. 1961

*Ulysse Comtois, Sculpture; Rita Letendre, Paintings*, Musée des beaux-arts de Montréal, 27 oct.–12 nov. 1961

*Claude Tousignant, sculpture; Guido Molinari, peintures*, Musée des beaux-arts de Montréal, 07–23 avril 1961

*Jean Goguen, Paintings; François Soucy, Sculpture*, Musée des beaux-arts de Montréal, 18 nov.–04 déc. 1960

*Collection du Docteur Paul Larivière*, Musée des beaux-arts de Montréal, 12 nov.–31 déc. 1960

*Espace dynamique*, Galerie Denyse Delrue, Montréal, 26 sept.–15 oct. 1960

*Paintings by Suzanne Meloche and Jean McEwen*, Musée des beaux-arts de Montréal, 19 févr.–06 mars 1960

*Exposition annuelle de l'Association des artistes non-figuratifs de Montréal*, École des Beaux-Arts de Montréal, 14–30 janv. 1960

*The Formal Lyricists-Paintings by Virginia de Vera, Paterson Ewen, Henriette Fauteux-Massé, Ray Mead* (Jeunes associés du Musée), Musée des beaux-arts de Montréal, 08 janv.–07 févr. 1960

*Exposition d'art* (Association des artistes non-figuratifs de Montréal en collaboration avec la Galerie Denyse Delrue), Collège Saint-Laurent, Montréal, 23 févr.–16 mars 1959

*Art abstrait* (organisée par Fernand Leduc),  
École des Beaux-Arts de Montréal,  
12–27 janv. 1959

*Troisième exposition annuelle* (Association  
des artistes non-figuratifs de Montréal) /  
*Third Annual Exhibition* (Non-Figurative  
Artists' Association of Montréal) (organisée  
par l'AANFM et parrainée par la Montreal  
Festival Society), Musée des beaux-arts de  
Montréal, 01–23 août 1958

*Marcelle Maltais, Paintings. François Soucy,  
Sculptures*, Musée des beaux-arts de  
Montréal, 22 nov.–08 déc. 1957

*Paintings on Exhibition* (Association des  
artistes non-figuratifs de Montréal),  
Y.M.C.A., Montréal, été 1957

*Aquarelles de Claude Tousignant et calligraphies  
de Guido Molinari*, Galerie L'Actuelle,  
Montréal, 07–19 mai 1957

*Deuxième exposition annuelle* (Association  
des artistes non-figuratifs de Montréal) /  
*Second Annual Show* (Non-Figurative Artists'  
Association of Montréal) (AANFM en  
collaboration avec le Musée des beaux-arts  
de Montréal), Musée des beaux-arts de  
Montréal, 22 févr.–17 mars 1957; circulation,  
Centre d'Art de Cowansville; Musée du  
Québec, 16 mai–03 juin 1957

*Irène Legendre, Pierre Clerk, Paintings*, Musée  
des beaux-arts de Montréal, 16 nov.–  
02 déc. 1956

*Louis Belzile, Fernand Toupin, Paintings*,  
Musée des beaux-arts de Montréal,  
05–21 oct. 1956

*Association des artistes non-figuratifs  
de Montréal* (Première exposition) /  
*Non-Figurative Artists' Association of  
Montréal* (First exhibition), Restaurant  
Hélène-de-Champlain, Île Sainte-Hélène,  
Montréal, 27 févr.–03 avril 1956

*Exposition d'ouverture de la galerie L'Actuelle*,  
Montréal, 28 mai–21 juin 1955

*Les Plasticiens*, L'Échourie, Montréal,  
11 févr.–02 mars 1955

*Espace 55* (organisée par Gilles Corbeil  
au Musée des beaux-arts de Montréal),  
11–28 févr. 1955; circulation à Québec,  
Rimouski et Toronto

*La Matière chante*, Galerie Antoine,  
Montréal, 20 avril–04 mai 1954

*Place des artistes*, 82, rue Ste-Catherine  
Ouest, Montréal, 01–31 mai 1953

*Paintings by Paul-Émile Borduas and by a  
Group of Younger Montreal Artists*, Musée des  
beaux-arts de Montréal, 26 janv.–13 févr. 1952

*Les Rebelles* (exposition concurrente du  
*67<sup>e</sup> Salon du Printemps*), 2035, rue Mansfield,  
Montréal, 18–26 mars 1950

*2<sup>e</sup> exposition automatiste. Exposition des œuvres  
de Borduas, Barbeau, Fauteux, Gauvreau, Leduc  
et Mousseau*, Résidence des Gauvreau,  
75, rue Sherbrooke Ouest, Montréal, 15 févr.–  
01 mars 1947

*1<sup>ère</sup> exposition automatiste*, 1257, rue Amherst,  
Montréal, 20–29 avril 1946

*Exhibition of Non-objective Paintings by  
Fritz Brandtner, Henry Eveleigh and Gordon  
Webber*, Musée des beaux-arts de Montréal,  
08–26 nov. 1944

*Borduas: 45 « œuvres surréalistes », gouaches*,  
Théâtre de l'Ermitage, Montréal, 25 avril–  
02 mai 1942

## Bibliographie

Les publications dont le titre est en caractères gras ont été éditées par le Musée d'art contemporain de Montréal.

*Publications shown in bold were produced by the Musée d'art contemporain de Montréal.*

- Anderson, Janice et Kristina Huneault. *Rethinking Professionalism: Women and Art in Canada 1850–1970*. Montréal: McGill University Press, 2012, 443 p.
- Anderson, Wayne (dir.). *Seven Montreal Artists: Molinari, Barbeau, Tousignant, Goguen, Kiyooka, Hurtubise, Juneau*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 1968, 24 p.
- [Anonyme]. « Plaidoyer pour l'art original », *La Presse*, 15 janvier 1941, p. 5.
- Antaki, Karen. *Montreal Women Artists of the 1950's*. Montréal: Galerie d'art Concordia, 1988, n. p.
- Armstrong, Richard et Richard Marshall. *The New Sculpture 1965–75: Between Geometry and Gesture*. New York: Whitney Museum of American Art, 1990, 355 p.
- Aquin, Stéphane. *Riopelle*. Montréal: Musée des beaux-arts de Montréal; Paris: Connaissance des arts, 2002, 124 p.
- Aquin, Stéphane. *Françoise Sullivan*. Montréal: Musée des beaux-arts de Montréal, 2003, 100 p.
- Auping, Michael. *Abstract Expressionism: the Critical Developments*. New York: Abrams; Buffalo: Albright-Knox Art Gallery, 1987, 302 p.
- Auping, Michael. *Abstraction, Geometry, Painting: Selected Geometric Abstract Painting in America Since 1945*. New York: Abrams; Buffalo: Albright-Knox Art Gallery, 1989, 232 p.
- Auping, Michael. *Declaring Space: Mark Rothko, Barnett Newman, Lucio Fontana, Yves Klein*. Fort Worth: Modern Art Museum of Fort Worth; Munich: Prestel, 2007, 176 p.
- Bashkoff, Tracey, Megan M. Fontanella, et Joan Marter. *Art of Another Kind: International Abstraction and the Guggenheim, 1949–1960*. New York: Guggenheim Museum Publications, 2012, 200 p.
- Beaudoin, Marie-France et Réal Lussier. *Dialogue(s): Lise Boisseau, Michel Daigneault, David Urban*. Montréal: Musée d'art contemporain de Montréal, 2001, 48 p.
- Beaudet, André et Fernand Leduc. *Fernand Leduc. Dix ans de microchromies 1970/1980*. Montréal: Musée d'art contemporain, 1980, 20 p.
- Beaudet, André. *Fernand Leduc – Vers les îles de lumière: écrits, 1942–1980*. LaSalle: Hurtubise HMH, 1981, 288 p.
- Beaupré, Marie-Ève et Louise Déry. *Stéphane La Rue: retracer la peinture*. Montréal: Galerie de l'UQAM, 2008, 141 p.
- Bélisle, Josée, et al. *La Collection: tableau inaugural*. Montréal: Musée d'art contemporain de Montréal, 1992, 591 p.
- Bélisle, Josée et Marcel Saint-Pierre. *Paul-Émile Borduas*. Montréal: Musée d'art contemporain de Montréal; Laval: Les 400 coups, 1998, 110 p.
- Bélisle, Josée. *La magie des signes. Œuvres sur papier de la Collection Borduas du Musée d'art contemporain de Montréal*. Montréal: Musée d'art contemporain de Montréal; Versailles, France: Conseil général des Yvelines, 2004, 79 p.
- Bélisle, Josée et Peter White. *David K. Ross: attaché*. Montréal: Musée d'art contemporain de Montréal, 2010, 62 p.
- Bernier, Robert. *Jean-Paul Riopelle. Des visions d'Amérique*. Montréal: Éditions de l'Homme, 1997, 155 p.
- Bois, Yve-Alain. « Ryman's Tact », in *Painting as Model*. Cambridge: MIT Press, 1990, p. 215-226.
- Bois, Yve-Alain. « Ad Reinhardt. Abstract Painting », *Art Press*, n° 158, mai 1991, p. 12-13.
- Bois, Yve-Alain. « Lissitzky, Mondrian, Strzeminski, Abstraction and Political Utopia in the Twenties », in Sangster, Gary, Bois, Yve-Alain et Elizabeth A. Grosz (dir.). *Cadences, Icon and Abstraction in Context*. New York: The New Museum, 1991, p. 81-105.
- Bois, Yve-Alain. « On Two Paintings by Barnett Newman », *October*, n° 108, printemps 2004, p. 3-27.
- Bois, Yve-Alain. « Russian Revolution: Yve-Alain Bois on the Politics of Constructivism », *Artforum International*, vol. 44, n° 6, février 2006, p. 53-58.
- Bois, Yve-Alain et Rosalind Krauss. *L'informe: mode d'emploi*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1996, 251 p.
- Bourassa, André-G. et Gilles Lapointe. *Refus global et ses environs, 1948–1988*. Montréal: L'Hexagone: Ministère des Affaires culturelles, Bibliothèque nationale du Québec, 1988, 184 p.
- Bourassa, André-G. et Gilles Lapointe. *Refus global et autres écrits*. Montréal: L'Hexagone, 1990, 301 p.
- Bourassa, André-G., Jean Fiset et Gilles Lapointe (dir.). *Écrits. Paul-Émile-Borduas*. Montréal: Presses de l'Université de Montréal, 1997, 3 v.
- Bourassa, Paul, et al. *Daudelin*. Québec: Musée du Québec, 1997, 140 p.
- Bourget, Charles. *Belzile: ordre et liberté*. Rivière-du-Loup: Musée du Bas-Saint-Laurent, 1996, 52 p.
- Bourget, Charles. *Jean-Paul Jérôme. Les vibrations modernes*. Rivière-du-Loup, Musée du Bas-Saint-Laurent, 2001, 79 p.
- Bourget, Charles, et al. *Fernand Toupin: l'arpenteur des grands espaces*. Rivière-du-Loup: Éditions Mus'Art: Musée du Bas-Saint-Laurent; Paroisse Notre-Dame-des-Neiges, Québec: Éditions Trois-Pistoles, 2003, 102 p.
- Bourgogne, François. « Exposition Borduas à la Galerie Passedoit », *L'Autorité*, 6 février 1954, p. 7.
- Bourgogne, François. « Après les automatistes et les romantiques du surréalisme: les Plasticiens », *L'Autorité*, 6 novembre 1954, p. 5-6. Repris dans *Jauran et les premiers Plasticiens*. Montréal: Musée d'art contemporain, 1977, n. p.
- Bowling, Frank et Kellie Jones. *Energy/Experimentation: Black Artists and Abstraction 1964–1980*. New York: Studio Museum in Harlem, 2006, 147 p.

- Bradley, Jessica et Lesley Johnstone (dir.). *Sight Lines: Reading Contemporary Canadian Art*. Montréal: Artex Information Centre, 1994, 447 p.
- Buci-Glucksmann, Christine, Éric de Chassey et Catherine Perret. *Peinture, trois regards*. Paris, Éditions du Regard, 2000, 127 p.
- Burnett, David. *Guido Molinari. Works on Paper: Œuvres sur papier*. Kingston: Agnes Etherington Art Centre, 1981, 79 p.
- Burnett, David et Marilyn Schiff. *Contemporary Canadian Art*. Edmonton: Hurting Publishers; Toronto: Musée des beaux-arts de l'Ontario, 1983, 300 p.
- Campbell, James D. *The Empirical Presence: Six Essays*. Montréal: Optica, 1991, 45 p.
- Campbell, James D. *The Mirror, Method and Meaning in Monochrome: Jean-Marie Delavalle*. Toronto: Christopher Cutts Gallery, 1993, 47 p.
- Campbell, James D. *After Geometry: The Abstract Art of Claude Tousignant*. Montréal: ECW Press, 1995, 179 p.
- Campbell, James D. et Émilie Grandmont Bérubé (dir.). *Peindre dangereusement: Michel Daigneault*. Montréal: Galerie Trois Points, 2011, 50 p.
- Carani, Marie. *L'œil de la critique: Rodolphe de Repentigny: écrits sur l'art et théorie esthétique, 1952-1959*. Sillery: Septentrion, 1990, 282 p.
- Carani, Marie (dir.). *De l'histoire de l'art à la sémiotique visuelle*. Sillery: Septentrion, 1992, 432 p.
- Carani, Marie. « Le formalisme au féminin: Rita Letendre, peintre et muraliste », in *Bâtisseuses de la Cité*. Montréal: ACFAS, 1993, p. 277-289.
- Carani, Marie. *Des lieux de mémoire: identité et culture modernes au Québec, 1930-1960*. Ottawa: Presses de l'Université d'Ottawa, 1995, 239 p.
- Ceysson, Bernard, Camille Morineau et Éric de Chassey. *Abstraction/abstractions: géométries provisoires*. Saint-Étienne: Musée d'art moderne, 1997, 224 p.
- Cheetham, Mark. *The Rhetoric of Purity. Essentialist Theory and the Advent of Abstract Painting*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991, 194 p.
- Cheetham, Mark. *La mémoire postmoderne: essai sur l'art canadien contemporain*. Montréal: Liber, 1992, 224 p.
- Cheetham, Mark. « Recent Rhetorics of Purity in the Visual Arts: Infection, Dissemination, Genealogy », *Paedagogica Historica*, vol. 33, n° 3, automne 1997, p. 861-880.
- Cheetham, Mark. *Abstract Art Against Autonomy: Infection, Resistance and Cure since the '60s*. New York: Cambridge University Press, 2006, 177 p.
- Cheetham, Mark. « The Crystal Interface in Contemporary Art: Metaphors of the Organic and Inorganic », *Leonardo Journal*, vol. 43, n° 3, juin 2010, p. 250-256.
- Colpitt, Frances. *Abstract Art in the Late Twentieth Century*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2002, 236 p.
- Cooper, Harry. *Mondrian, the Transatlantic Paintings*. Cambridge: Harvard Art Museums, 2001, 263 p.
- Cooper, Harry. « Spatter and Daub », *Artforum*, vol. 49, n° 10, été 2011, p. 317-319.
- Corbeil, Gilles. *Espace 55: exposition groupant 11 peintres de Montréal*. Montréal: Musée des beaux-arts de Montréal, 1955, 16 p.
- Craven, David et Richard Leslie. « The Automatist Paintings of Jean-Paul Riopelle », *ArtsCanada*, n° 240-241, mars-avril 1981, p. 47-50.
- Dabrowski, Magdalena. *Contrasts of Form: Geometric Abstract Art 1910-1980*. New York: The Museum of Modern Art, 1985, 288 p.
- Daigneault, Michel. *Michel Daigneault: il était une fois l'abstrait*. Gennevilliers: Galerie municipale Édouard Manet; Sherbrooke: Galerie d'art du Centre culturel de l'Université de Sherbrooke, 1996, 24 p.
- Davis, Ann. *Frontiers of Our Dreams: Quebec Painting in the 1940's and 1950's*. Winnipeg: The Winnipeg Art Gallery, 1979, 107 p.
- De Blois, Nathalie. *Denis Juneau: ponctuations*. Québec: Musée du Québec, 2001, 142 p.
- De Chassey, Éric. *La Peinture efficace, une histoire de l'abstraction aux États-Unis (1910-1960)*. Paris: Gallimard, 2001, 313 p.
- De Chassey, Éric. « Un Modernisme humble, la peinture abstraite aujourd'hui », *Art Press*, n° 310, mars 2005, p. 29-35.
- De Chassey, Éric, Eveline Notter et Justine Moeckli. *Les sujets de l'abstraction: peinture non-figurative de la seconde École de Paris, 1946-1962: 101 chefs-d'œuvre de la Fondation Gandur pour l'art*. Genève: Musée d'art et d'histoire; Milan: 5 Continents, 2011, 319 p.
- Dickerman, Leah. *Inventing Abstraction 1910-1925. How a Radical Idea Changed Modern Art*. New York: The Museum of Modern Art, 2012, 376 p.
- Douce De La Salle, Sylvie, et al. *Fernand Leduc de 1943 à 1985*. Chartres: Musée des beaux-arts de Chartres, 1985, 166 p.
- Dufour, Gary, Robert Welsh et James D. Campbell. *Guido Molinari 1951-1961. The Black and White Paintings*. Vancouver: Vancouver Art Gallery, 1989, 63 p.
- Duquette, Jean-Pierre. *Fernand Leduc*. Ville LaSalle: Hurtubise HMH, 1980, 154 p.
- École des Beaux-Arts de Montréal. *Art abstrait: Belzile, Goguen, Juneau, Leduc, Molinari, Toupin, Tousignant: 12 au 27 janvier 1959*. Montréal: École des Beaux-Arts, 1959, 31 p.
- Edmonton Art Gallery. *The Collective Unconscious: American and Canadian Art, 1940-1950: An Exhibition*. Edmonton: Edmonton Art Gallery, 1975, 32 p.
- Ellenwood, Ray. « The Automatist Movement of Montreal. Towards Non-Figuration in Painting, Dance, and Poetry », *Canadian Literature*, n° 113-114, été/automne 1987, p. 11-27.

- Ellenwood, Ray. *Egregore: A History of the Montreal Automatist*. Toronto: Exile Editions, 1992, 357 p.
- Enright, Robert. *Marcelle Ferron: Papiers. Paperworks, 1945–2000*. Montréal: Éditions Simon Blais, 2011, 162 p.
- Fenton, Terry. *Modern Painting in Canada: Major Movements in Twentieth Century Canadian Art*. Edmonton: Hurtling Publishers; Edmonton Art Gallery, 1978, 119 p.
- Fer, Briony. *On Abstract Art*. London: Yale University Press, 1997, 194 p.
- Fer, Briony. *The Infinite Line*. London: Yale University Press, 2004, 222 p.
- Fer, Briony. «Rothko and Repetition», in Phillips, G., Crow, T. (dir.). *Seeing Rothko*. Los Angeles: Getty Research Institute, 2005, p. 159-175.
- Fillmore, Sarah (dir.). *Jacques Hurtubise*. Fredericton, N.-B.: Goose Lane Editions; Halifax: Art Gallery of Nova Scotia, 2011, 203 p.
- Foster, Hal, et al. *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism and Postmodernism*. New York: Thames and Hudson, 2004, 704 p.
- Freedberg, David. *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*. Chicago; London: Chicago University Press, 1989, 534 p.
- Fry, Philip. *Charles Gagnon*. Montréal: Musée des beaux-arts de Montréal, 1978, 239 p.
- Gage, John. *Couleur & culture: usages et significations de la couleur de l'Antiquité à l'abstraction*. Paris: Thames & Hudson, 2008, 336 p.
- Gagnon, Carole et Ninon Gauthier. *Marcel Barbeau. Le regard en fugue*. Montréal: Centre d'étude et de communication sur l'art, 1990, 243 p.
- Gagnon, François-Marc. «Mimétisme en peinture contemporaine au Québec», in *Peinture canadienne-française (débat)*, Conférences J.-A. de Sève, n° 11-12. Montréal: Presses de l'Université de Montréal, 1971, p. 39-60.
- Gagnon, François-Marc. «Borduas monochrome», *Vie des arts*, vol. 18, n° 72, automne 1973, p. 32-35.
- Gagnon, François-Marc (dir.). *Paul-Émile Borduas: écrits, 1942–1958*. Halifax: Press of the Nova Scotia College of Art and Design; New York: New York University Press, 1978, 160 p.
- Gagnon, François-Marc. «The Death of Signs: Borduas' Last Paintings», *ArtsCanada*, n° 224/225, décembre/janvier 1978–1979, p. 48-55.
- Gagnon, François-Marc. «Origine de l'art abstrait au Québec (conférence prononcée le 12 octobre 1975)», in Dubreuil-Blondin, Nicole, Mikel Dufrenne et François-M. Gagnon. *Conférences*. Montréal: Musée d'art contemporain, 1979, p. 89-126.
- Gagnon, François-Marc. «L'Abstraction verte de Borduas», *Vie des Arts*, vol. 25, n° 101, hiver 1980–1981, p. 20-21.
- Gagnon, François-Marc. «Borduas et le problème de l'abstraction», *Protée*, vol. 15, n° 1, hiver 1987, p. 146-153.
- Gagnon, François-Marc. *Paul-Émile Borduas*. Montréal: Musée des beaux-arts de Montréal, 1988, 480 p.
- Gagnon, François-Marc. «La première expérience québécoise de la peinture abstraite américaine (les années 1950)», in *Québécois et américains*. Saint-Laurent: Fides, 1995, p. 257-285.
- Gagnon, François-Marc. *Chronique du mouvement automatiste québécois (1941–1954)*. Montréal: Éditions Jacques Lanctôt, 1998, 1023 p.
- Gagnon, François-Marc, Ann Davis et Ninon Gauthier. *Marcel Barbeau: le fleuve en escalas de 1953 à 1990*. Rivière-du-Loup: Musée du Bas-Saint-Laurent, 1999, 73 p.
- Gagnon, François-Marc et Fernande Saint-Martin. *Paul-Émile Borduas et la peinture abstraite. Œuvres picturales, de 1943–1960*. Montréal: Musée d'art contemporain; Bruxelles: Ed. Lebeer, 1982, 141 p.
- Gagnon, Maurice. *Peinture moderne*. Montréal: Éditions Bernard Valiquette, 1940, 143 p.
- Gagnon, Paulette, et al. *Claude Tousignant*. Montréal: Musée d'art contemporain de Montréal, 2009, 242 p.
- Galleries d'art Sir George Williams. *The Non-Figurative Artists' Association of Montreal/L'association des artistes non-figuratifs de Montréal*. Montréal: Université Concordia, 1983, 96 p.
- Gamwell, Lynn. *Exploring the Invisible: Art, Science and the Spiritual*. Princeton: Princeton University Press, 2002, 344 p.
- Garrels, Gary. *Oranges and Sardines: Conversations on Abstract Painting*. Los Angeles: Hammer Museum, 2008, 128 p.
- Gascon, France. *Dix ans de propositions géométriques: le Québec, 1955–1965*. Montréal: Musée d'art contemporain, 1979, 39 p.
- Gascon, France et Réal Lussier. *Repères. Art actuel du Québec/Quebec Art Now*. Montréal: Musée d'art contemporain, 1982, 125 p.
- Geers, David. «Neo-Modern», *October*, n° 139, hiver 2012, p. 9-14.
- Gingras, Nicole. *Mario Côté: tableau*. Joliette: Musée d'art de Joliette, 2002, 62 p.
- Godfrey, Mark. *Abstraction and the Holocaust*. New Haven: Yale University Press, 2007, 294 p.
- Godmer, Gilles. *Christian Kiopini: œuvres récentes, 1980–1983*. Montréal: Musée d'art contemporain de Montréal, 1984, 32 p.
- Godmer, Gilles. *Charles Gagnon: une rétrospective*. Montréal: Musée d'art contemporain de Montréal, 2001, 221 p.
- Gooding, Mel. *Abstract Art*. New York: Cambridge University Press, 2001, 96 p.
- Gosselin, Claude. *Françoise Sullivan. Rétrospective*. Québec: Ministère des affaires culturelles, 1981, 101 p.
- Granatstein, J. L. *Canada 1957–1967. The Years of Uncertainty and Innovation*. Toronto: McClelland and Stewart, 1986, 375 p.

- Grande, John K. *Jouer avec le feu. Armand Vaillancourt : sculpteur engagé*. Outremont : Lanctôt éditeur, 2001, 127 p.
- Grant Marchand, Sandra. *Guido Molinari, une rétrospective*. Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1995, 78 p.
- Grant Marchand, Sandra. *Yves Gaucher*. Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 2003, 274 p.
- Grässlin, Karola, Egenhofer, Sebastian. *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue? Positionen der Farbfeldmalerei*. Köln : Verlag der Buchhandlung Walther König, 2007, 167 p.
- Gravel, Claire. *Jean Goguen « Mutations abstraites ». Œuvres sur papier 1951–1959*. Montréal : Maison de la culture Frontenac, 1991, 38 p.
- Greenberg, Clement, et al. *Regards sur l'art américain des années soixante*. Le Vesinet : Editions Territoires, 1979, 140 p.
- Greenberg, Clement, John O'Brian (dir.). *The Collected Essays and Criticism*. Chicago : University of Chicago Press, c1986–1993, 4 v.
- Greenhalgh, Paul. *The Modern Ideal: The Rise and Collapse of Idealism in the Visual Arts from the Enlightenment to Postmodernism*. London : V&A Publications, 2005, 272 p.
- Guilbaut, Serge. *Comment New York vola l'idée d'art moderne*. Nîmes : Éditions Jacqueline Chambon, 1988, 342 p.
- Guilbaut, Serge (dir.). *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris, and Montreal 1945–1964*. Cambridge : MIT Press, 1990, 418 p.
- Guilbaut, Serge. *Voir. Ne pas voir. Faut voir*. Nîmes : Éditions Jacqueline Chambon, 1993, 247 p.
- Guilbaut, Serge, et al. *Voices of Fire. Art, Rage, Power and the State*. Toronto : University of Toronto Press, 1996, 210 p.
- Hansen, Mark B. N. *New Philosophy for New Media*. Cambridge : MIT Press, 2006, 333 p.
- Harper, John. Russel. *La peinture au Canada des origines à nos jours*. Sainte-Foy : Presses de l'Université Laval, 1969, 442 p.
- Harris, Jonathan. *Writing Back to Modern Art: After Greenberg, Fried and Clark*. Abingdon ; New York : Routledge, 2005, 263 p.
- Harris, Lawren. *Abstract Painting: A Disquisition*. Toronto : Rous and Mann, 1954, 16 p.
- Heartney, Eleanor. *Defending Complexity: Art, Politics, and the New World Order*. Lenox : Hard Press Editions, 2006, 233 p.
- Hertel, François. « Plaidoyer en faveur de l'art abstrait », *Amérique française*, tome II, n° 3, novembre 1942, p. 8-16.
- Hertling, Pati (dir.). *Modern, Modern*. New York : Starship, 2009, 176 p.
- Holborn, Mark et Max Henry. *Abstract America*. New York : Rizzoli, 2009, 390 p.
- Hudson, Andrew. « Phenomenon : Colour Painting in Montreal », *Canadian Art*, novembre/décembre 1964, p. 358-361.
- Hulten, Pontus. *Paris. New York 1908–1968*. Paris : Centre Georges Pompidou : Gallimard, 1991, 955 p.
- Hulten, Pontus. Paris, *Paris 1937–1957*. Paris : Centre Georges Pompidou : Gallimard, 1992, 799 p.
- Humblet, Claudine. *La nouvelle abstraction américaine, 1950–1970*. Milan : Skira ; Paris : Seuil, 2003, 3 v. (2069 p.)
- Ince, Judith. « The Vocabulary of Freedom in 1948. The Politics of the Montreal Avant-Garde », *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 6, n° 1, 1982, p. 36-65.
- Jauran. *Manifeste des Plasticiens* (10 février 1955), reproduit dans *Ateliers*, vol. 5, n° 6 (25 avril–15 juin 1977), numéro spécial [Montréal : Musée d'art contemporain].
- Jean, Jocelyn, et al. *Edmund Alleyn : indigo sur tous les tons*. Outremont : Éditions du Passage, 2005, 271 p.
- Joachimides, Christos M. et Norman Rosenthal (dir.). *American Art in the 20th Century: Painting and Sculpture 1913–1993*. (München ; New York : Prestel, 1993, 490 p.)
- Johnstone, Lesley. *Francine Savard*. Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 2009, 96 p.
- Kastel, Paul. *100 years of Fritz Brandtner*. Westmount : Kastel Gallery, 1996, 26 p.
- Kleeblatt, Norman L. (dir.). *Action/Abstraction: Pollock, de Kooning and American Art, 1940–1976*. New York : Jewish Museum ; New Haven : Yale University Press, 2008, 332 p.
- Lamarre, André. « La promesse de la couleur », *Parachute*, n° 91, 1998, p. 41-43.
- Lamonde, Yvan et Esther Trépanier. *L'avènement de la modernité culturelle au Québec*. Québec : Éd. de l'IQRC, 2007, 313 p.
- Lamonde, Yvan. « Un visa chrétien pour l'art abstrait et pour un affranchissement : Marie-Alain Couturier, o. p., au Québec, 1940–1945 », *Voix et images*, vol. 37, n° 2, hiver 2012, p. 35-52.
- Lamy, Laurent. *Yves Trudeau*. Montréal : Musée d'art contemporain, 1978, n. p. [24 p.]
- Lanctôt, Mark. *Les monochromes de Claude Tousignant : catalogue raisonné des œuvres peintes entre 1980 et 1998*. Mémoire de maîtrise. Montréal : Université de Montréal, 2002, 182 p.
- Landau, Ellen G. (dir.). *Reading Abstract Expressionism: Context and Critique*. New Haven : Yale University Press, 2005, 716 p.
- Landry, Pierre. *Joseph Branco : nature morte*. Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1993, 6 p.
- Landry, Pierre, Francine Couture et François-Marc Gagnon. *Mousseau*. Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal ; Éditions du Méridien, 1996, 149 p.
- Lapointe, Gilles et Philippe Brosseau (dir.). *Écrits sur l'art. Claude Gauvreau*. Montréal : L'Hexagone, 1996, 410 p.
- Lapointe, Gilles (dir.). *Le corps de la lettre :*

- correspondance autographe de Paul-Émile Borduas. Montréal : CRILCQ, 2004, 527 p.
- Lapointe, Gilles. *La comète automatiste*. Montréal : Fides, 2008, 208 p.
- Lapointe, Gilles. « L'ultime expérience de détachement : Borduas à Paris en 1955 », in *50 ans d'échanges culturels France-Québec*. Montréal : AQHP : VLB éditeurs, 2011, p. 137-147.
- Leblanc, Pierre. *L'Association des artistes non-figuratifs de Montréal de 1956 à 1961*. Mémoire de maîtrise, Montréal : Université de Montréal, 1979, 118 p.
- Leclerc, Denise. *La crise de l'abstraction au Canada : les années 1950*. Ottawa : Musée des beaux-arts du Canada, 1992, 237 p.
- Leclerc, Denise. « Guido Molinari (1933–2004) et la scène artistique montréalaise », in *Introduction aux études canadiennes : histoires, identités, cultures*. Ottawa : Presses de l'Université d'Ottawa, 2012, p. 284-303.
- Lemoine, Serge. *Guido Molinari*. Paris : Éditions de la Réunion des musées nationaux; Grenoble : Musée de Grenoble, 1998, 54 p.
- Levasseur, Suzelle et Lise Bissonnette. *Présence*. Laval : Les 400 coups, 1996, 95 p.
- Lippard, Lucy R. « Eccentric Abstraction », *Art International*, novembre 1966, p. 28-39.
- Lippard, Lucy, « Eva Hesse—The Circle », *Art in America*, mai-juin 1971, p. 68-73.
- Lippard, Lucy, « The Structures, the Structures and the Wall Drawings, the Structures and the Wall Drawings and the Books », in Legg, Alicia (dir.). *Sol LeWitt*. New York : The Museum of Modern Art, 1978, p. 23-30.
- Lippard, Lucy R. *Get the message?: A Decade of Art for Social Change*. New York : E. P. Dutton, 1984, 343 p.
- Lord, Barry. *The History of Painting in Canada: Toward a People's Art*. Toronto : NC Press, 1974, 253 p.
- Lussier, Réal. *Henry Saxe: œuvres de 1960 à 1993*. Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1994, 125 p.
- Lussier, Réal (dir.). *Marcelle Ferron*. Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal : Les 400 coups, 2000, 143 p.
- Lussier, Réal. *Stéphane La Rue. Panoramas et autres vertiges*. Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 2001, 24 p.
- Lussier, Réal, François Lacasse et Jean-Émile Verdier. *François Lacasse peintures: 1992–2002*. Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 2002, 75 p.
- Lyman, John. « Borduas and the Contemporary Arts Society », in *Paul-Émile Borduas 1905–1960*. Montréal : Musée des beaux-arts de Montréal; Ottawa : Galerie nationale du Canada; Toronto : Art Gallery of Toronto, 1962, p. 40-41.
- Macdonald, Iain. « L'art in extremis : le monochrome chez Theodor W. Adorno et Yves Klein », *Philosophiques*, vol. 33, n° 2, automne 2006, p. 455-471.
- Maloon, Terence. *Abstraction: Paths to Abstraction, 1867–1917*. Sydney : Art Gallery of New South Wales, 2010, 295 p.
- Mansoor, Jaleh. *Marshall Plan Modernism: The Monochrome as the Matrix of Fifties Abstraction*. New York : Columbia University, 2007, 624 p.
- Mansoor, Jaleh. « Fontana's Atomic Age Abstraction: The Spatial Concepts and the Television Manifesto », *October*, n° 124, printemps 2008, p. 137-156.
- Mansoor, Jaleh. « A Spectral Universality: Mona Hatoum's Biopolitics of Abstraction », *October*, n° 133, été 2010, p. 49-74.
- Marter, Joan M. *Abstract Expressionism: the International Context*. New Brunswick, NJ : Rutgers University Press, 2007, 306 p.
- Martin, Michel et Gaston Saint-Pierre. *La sculpture au Québec 1946–1961. Naissance et persistance*. Québec : Musée du Québec, 1992, 134 p.
- Martin, Michel et Sandra Grant Marchand (dir.). *Alfred Pellan*. Québec : Musée du Québec; Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1993, 317 p.
- Martin, Michel. *Richard Mill*. Québec : Musée du Québec, 1996, 27 p.
- Martin, Michel. *Fernand Leduc: libérer la lumière*. Québec : Musée national des beaux-arts du Québec, 2006, 175 p.
- McElroy, Gil. *Razzle Dazzle: The Uses of Abstraction = les usages de l'abstraction*. Oshawa : Robert McLaughlin Gallery, 2008, 76 p.
- McEwen, Jean. *McEwen, 1953–73*. Montréal : Musée d'art contemporain, 1973, 15 p.
- McKaskell, Robert, et al. *L'arrivée de la modernité : la peinture abstraite et le design des années 50 au Canada*. Winnipeg : Musée des beaux-arts de Winnipeg, 1993, 174 p.
- McPherson, Hugo. « Can Toronto Overtake Montreal as an Art Centre? », *Canadian Art*, vol. 15, n° 4, novembre 1958, p. 262-269, 320.
- Mehring, Christine. « Light Bulbs and Monochromes: The Elective Affinities of Palermo and Richter », in Cooke, L., Kelly, K. (dir.) *Blinky Palermo: To the People of New York City*. New York : Dia Art Foundation, 2006.
- Mercer, Kobena (dir.). *Discrepant Abstraction*. London : Institute of International Visual Arts; Cambridge : MIT Press, 2006, 232 p.
- Molinari, Guido. « Les automatistes au Musée », *Situations*, vol. 1, n° 7, septembre 1959, p. 46-48.
- Molinari, Guido. « Réflexions sur l'automatisme et le plasticisme (1961) », in Théberge, Pierre. *Guido Molinari: Écrits sur l'art (1954–1975)*. Ottawa : Galerie nationale du Canada (Collection Documents d'histoire de l'art canadien, n° 2), 1976, p. 37-39.
- Moos, David (dir.). *The Shape of Colour: Excursions in Colour Field Art 1950–2005*. Toronto : Art Gallery of Ontario, 2005, 120 p.
- Murray, Joan. *Origins of Abstraction in Canada: Modernist Pioneers*. Oshawa : Robert McLaughlin Gallery, 1994, 60 p.

- Musée d'art contemporain. *Fernand Toupin. 15 ans de peinture*. Montréal: Ministère des affaires culturelles; Musée d'art contemporain, 1967, n. p.
- Musée d'art contemporain. *Panorama de la peinture au Québec, 1940–1966*. Montréal: Musée d'art contemporain, 1967, 120 p.
- Musée d'art contemporain. *Borduas et les automatistes, Montréal, 1942–1955*. Montréal: Musée d'art contemporain, 1971, 154 p.
- Musée d'art contemporain. *Jauran et les premiers Plasticiens*. Montréal: Musée d'art contemporain, 1977, 71 p.
- Musée d'art contemporain. *Luc Béland, Lucio de Heusch, Jocelyn Jean, Christian Kiopini*. Montréal: Musée d'art contemporain, 1977, 50 p.
- Musée d'art contemporain. *L'abstraction lyrique en Europe: une exposition itinérante*. Montréal: Musée d'art contemporain, 1978, 32 p.
- Musée d'art contemporain. *Œuvres de Pierre Gauvreau*. Montréal: Musée d'art contemporain, 1979, 28 p.
- Musée d'art contemporain. *Repères: art actuel du Québec*. Montréal: Musée d'art contemporain, 1982, 88 p.
- Musée d'art contemporain. *Ulysse Comtois 1952–1982*. Montréal: Ministère des affaires culturelles; Musée d'art contemporain, 1983, 138 p.
- Musée d'art contemporain et Musée Rodin. *Panorama de la sculpture au Québec, 1945–70*. Montréal: Musée d'art contemporain; Ministère des Affaires culturelles, 1970, 195 p.
- Musée des beaux-arts de Montréal. *6 propositions Luc Béland, Lucio de Heusch, Christian Kiopini, Chris Knudsen, Richard Mill, Leopold Plotek*. Montréal: Musée des beaux-arts de Montréal, 1979, 32 p.
- Musée des beaux-arts de Montréal. *Jean-Paul Riopelle*. Montréal: Musée des beaux-arts de Montréal, 1991, 222 p.
- Musée des beaux-arts de Montréal. *Fritz Brandtner, une donation*. Montréal: Musée des beaux-arts de Montréal, 2003, 36 p.
- Musée du Québec. *Peinture vivante du Québec, 1966: vingt-cinq ans de libération de l'œil et du geste*. Québec, Musée du Québec, 1966, 47 p.
- Nadeau, Michel. *Claude Tousignant: monochromes, 1978–1993*. Québec: Musée du Québec, 1994, 6 p.
- Nasby, Judith et Ron Shuebrook. *Contingency and Continuity: Negotiating New Abstraction*. Guelph: Macdonald Stewart Art Centre, 1999, 34 p.
- Nasgaard, Roald. *Pleasures of Sight and States of Being: Radical Abstract Painting since 1990*. Tallahassee: Florida State University Museum of Fine Arts, School of Visual Arts & Dance, 2001, 68 p.
- Nasgaard, Roald. *Abstract Painting in Canada*. Vancouver: Douglas & MacIntyre; Halifax: Art Gallery of Nova Scotia, 2007, 432 p.
- Nasgaard, Roald et Ray Ellenwood. *The Automatiste Revolution: Montreal, 1941–1960*. Vancouver: Douglas & MacIntyre; Markham: Varley Art Gallery of Markham, 2009, 154 p.
- Nasgaard, Roald, et al. *Les Plasticiens et les années 1950/60*. Québec: Musée national des beaux-arts du Québec; Markham: Varley Art Gallery of Markham, 2013, 171 p.
- Naubert-Riser, Constance. *Jean McEwen: la profondeur de la couleur: peintures et œuvres sur papier, 1951–1987*. Montréal: Musée des beaux-arts de Montréal, 1987, 167 p.
- Nemiroff, Diana et Donald Kuspit. *Roland Poulin: sculpture*. Ottawa: Musée des beaux-arts du Canada, 1994, 167 p.
- Nickas, Bob. *Painting Abstraction. New Elements in Abstract Painting*. New York: Phaidon Press, 2009, 343 p.
- Ninacs, Anne-Marie. *Rita Letendre: aux couleurs du jour*. Québec: Musée national des beaux-arts du Québec, 2003, 155 p.
- Nixon, Virginia. «The Concept of «Regionalism» in Canadian Art History», *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 10, n° 1, 1987, p. 30-40.
- O'Hare, Mary Kate. *Constructive Spirit: Abstract Art in South and North America, 1920s–50s*. Newark: Newark Museum; San Francisco: Pomegranate, 2010, 196 p.
- Ohlraun, Vanessa (dir.) et Jan Verwoert. *Tell Me What You Want What You Really Really Want*. Rotterdam: Piet Zwart Institute; Berlin; New York: Sternberg Press, 2010, 312 p.
- Ostiguy, Jean-René. *Les esthétiques modernes au Québec de 1916 à 1946*. Ottawa: Galerie nationale du Canada, 1982, 168 p.
- Ottmann, Klaus, Herbert, Lynn M., Schjeldahl, Peter. *The Inward Eye: Transcendence in Contemporary Art*. Houston: Contemporary Arts Museum, 2001, 111 p.
- Ottmann, Klaus et Gershom Scholem (dir.) et al. *Color Symbolism: The Eranos Lectures*. Putnam, Conn.: Spring Publications, 2005.
- Ottmann, Klaus. «(Un)Holy Grounds: The Floor Sculptures of Carl Andre and Wolfgang Laib», *Sculpture*, mars 2008, p. 30-35.
- Ottmann, Klaus. «Action and Spatial Engagement: A Conversation with Frank Stella», *Sculpture*, avril 2011, p. 25-29.
- Paikowsky, Sandra. *Montreal Painting Now*. Montréal: Sir George Williams Art Galleries, 1982, 48 p.
- Paikowsky, Sandra. *Rita Letendre. Les années montréalaises 1953–1963*. Montréal: Galerie d'art Concordia, 1989, 80 p.
- Palm Springs Desert Museum. *Rita Letendre*. Palm Springs, Calif.: Palm Springs Desert Museum, [1974?], n.p. [32] p.
- Payant, René. «La résistance du signe» (1978), in *Vedute. Pièces détachées sur l'art 1976–1987*. Laval: Trois, 1987, p. 173-182.
- Pellan, Alfred. «La queue de la comète. Alfred Pellán, témoin du surréalisme», *Vie des Arts*, vol. 20, n° 80, automne 1975, p. 18-20.

- Perry, V., *Abstract Painting. Concepts and Techniques*. New York : Watson-Guption, 2005, 160 p.
- Persin, Patrick-Gilles et Christophe Commandoux. *L'envolée lyrique : Paris 1945–1956*. Milano : Skira ; Paris : Musée du Luxembourg, 2006, 278 p.
- Peyton-Jones, Julia et Hans-Ulrich Obrist. *Gerhard Richter: 4900 Colours*. Ostfildern : Hatje Cantz ; London : Serpentine Gallery, 2008, 143 p.
- Piguet, Philippe. «Jean-Paul Riopelle : naturalisé abstrait», *Ceil*, n° 587, janvier 2007, p. 80-85.
- Pressé, Suzanne. *Les Plasticiens : Louis Belzile, Jauran, Jean-Paul Jérôme et Fernand Toupin*. Sherbrooke : Musée des beaux-arts de Sherbrooke, 2005, 8 p.
- Racine, Yolande. *Guy Pellerin: ici/ailleurs*. Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1993, 1 feuillet.
- Reid, Dennis. *A Concise History of Canadian Painting*. Toronto : Oxford University Press, 2<sup>e</sup> éd., 1988, 418 p.
- Repentigny, Rodolphe de. «À la galerie L'Actuelle. Les peintures en noir et blanc de Molinari», *La Presse*, 15 mai 1956. Repris dans *Guido Molinari – Dossier critique de 1953 à 1969*. Montréal : Galerie de l'UQAM, 1991, p. 10.
- Riopelle, Yseult. *Jean Paul Riopelle : catalogue raisonné*. Montréal : Hibou, 1999, 9 vol.
- Riout, Denys. *Yves Klein – Manifester l'immatériel*. Paris : Gallimard, 2004, 200 p.
- Riout, Denys. *La peinture monochrome. Histoire et archéologie d'un genre*. Paris : Gallimard, 2006, 628 p.
- Roque, Georges. *Qu'est-ce que l'art abstrait? Une histoire de l'abstraction en peinture (1860–1960)*. Paris : Gallimard, 2003, 525 p.
- Roque, Georges. *Art et science de la couleur : Chevreul et les peintres, de Delacroix à l'abstraction*. Paris : Gallimard, 2009, 657 p.
- Rosenberg, David. *Le néon dans l'art des années 1940 à nos jours*. Paris : Archibooks, 2012, 183 p.
- Roussan, Jacques de. *Yves Trudeau : œuvres/works 1959–1985*. LaPrairie : Éditions M. Broquet, 1989, 103 p.
- Saint-Martin, Fernande. «Révélation de l'art abstrait», in *Art abstrait : Belzile, Goguen, Juneau, Leduc, Molinari, Toupin, Tousignant*. Montréal : École des beaux-arts de Montréal, 1959, n. p.
- Saint-Martin, Fernande. *Trois générations d'art québécois : 1940, 1950, 1960*. Montréal : Musée d'art contemporain, 1976, 135 p.
- Saint-Martin, Fernande. *Les fondements topologiques de la peinture : essai sur les modes de représentation de l'espace, à l'origine de l'art enfantin et de l'art abstrait*. Ville Lasalle : Hurtubise HMH, 1980, 184 p.
- Saint-Martin, Fernande. *Roland Poulin : sculptures et dessins, 1982–1983*. Montréal : Musée d'art contemporain, 1983, 56 p.
- Saint-Martin, Fernande. *Sémiologie du langage visuel*. Sillery : Presses de l'Université du Québec, 1987, 307 p.
- Saint-Martin, Fernande. *L'immersion dans l'art : comment donner sens aux œuvres de 7 artistes : le Maître de Flémalle, O. Leduc, Magritte, Mondrian, Lichtenstein, Rothko, Molinari*. Québec : Presses de l'Université du Québec, 2010, 192 p.
- Saint-Pierre, Gaston. *Michel Daigneault : abstraire l'abstrait*. Hors champ. Montréal : Galerie Christiane Chassay, 1993, 1 feuillet.
- Saint-Pierre, Gaston. *Edmund Alleyn : les horizons d'attente, 1955–1995*. Joliette : Musée d'art de Joliette, 1996, 53 p.
- Saint-Pierre, Marcel. *Serge Lemoine*. Québec : Musée du Québec, 1988, 236 p.
- Salm-Salm, Marie-Amélie zu. *Échanges artistiques franco-allemands et renaissance de la peinture abstraite dans les pays germaniques après 1945*. Paris : L'Harmattan, 2003, 337 p.
- Sandler, Irving. *Abstract Expressionism and the American Experience: A Reevaluation*. Lenox, MA : Hard Press Editions ; New York : School of Visual Arts ; Manchester, VT : Hudson Hills Press, 2009, 240 p.
- Sangster, Gary. *Cadences: Icon and Abstraction in Context*. New York : New Museum of Contemporary Art, 1991, 111 p.
- Schimmel, Paul (dir.). *Destroy the Picture: Painting the Void, 1949–1962*. New York : Skira Rizzoli, 2012, 287 p.
- Schwabsky, Barry (dir.). *The Widening Circle. Consequences of Modernism in Contemporary Art*. New York ; Cambridge : Cambridge University Press, 1997, 230 p.
- Schwabsky, Barry. *Vitamin P: New Perspectives in Painting*. London : Phaidon Press, 2011, 352 p.
- Sicotte, Hélène. «Un état de la diffusion des arts visuels à Montréal. Les années cinquante : lieux et chronologie. Deuxième partie : 1955 à 1961», *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 16, n° 2, 1995, p. 40-76.
- Sicotte, Hélène. *La Galerie Agnès Lefort. Montréal 1950–1961*. Montréal : Galerie Leonard & Bina Ellen, 1996, 12 p.
- Siegel, Katy. *Abstract Expressionism*. London : Phaidon Press, 2011, 304 p.
- Smithsonian Institution. *Canadian Abstract Paintings: 1956–1957*. Washington, DC : Smithsonian Institution, 1956, 13 p.
- Stelzer, Otto, Thomas W. Gaetgens et Hélène Trespeuch. *La préhistoire de l'art abstrait : préludes et modèles de pensée*. Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2010, 350 p.
- Storr, Robert. *Gerhard Richter: Forty Years of Painting*. New York : The Museum of Modern Art, 2002, 336 p.
- Teitelbaum, Matthew. *Paterson Ewen. The Montreal Years*. Saskatoon : Mendel Art Gallery, 1987, 47 p.
- Teitelbaum, Matthew. *Paterson Ewen*. Vancouver : Douglas & McIntyre ; Toronto : Art Gallery of Ontario, 1996, 181 p.

- Temkin, Ann. *Color Chart, Reinventing Color—1950 to Today*. New York: The Museum of Modern Art, 2008, 247 p.
- Temkin, Ann. *Abstract Expressionism at the Museum of Modern Art: Selections from the Collection*. New York: The Museum of Modern Art, 2010, 121 p.
- Tétreau, François. *Roussil écarlate monographie*. Saint-Laurent: Trécaré, 1996, 157 p.
- Teyssède, Bernard. *Rétrospective Fernand Leduc*. Montréal: Musée d'art contemporain, 1971, n.p. [61] p.
- Teyssède, Bernard. *Guido Molinari: un point limite de l'abstraction chromatique*. Paris: Centre culturel canadien, 1974, 15 p.
- Théberge, Pierre (dir.). *Guido Molinari. Écrits sur l'art (1954–1975)*. Ottawa: Galerie nationale du Canada, 1976, 112 p.
- Thériault, Normand. *Claude Tousignant: sculptures*. Montréal: Musée des beaux-arts de Montréal, 1982, 72 p.
- Tonnancour, Jacques de. «Lettre à Borduas», *La Nouvelle Relève*, n° 10, août 1942, p. 609-613.
- Trépanier, Esther. *Marian Dale Scott. Pionnière de l'art moderne*. Québec: Musée du Québec, 2000, 301 p.
- Tuchman, Maurice et Judi Freeman. *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890–1985*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art; New York: Abbeville Press, 1986, 435 p.
- Varley, Christopher. *La Société d'art contemporain: Montréal, 1939–1948*. Edmonton: Edmonton Art Gallery, 1980, 96 p.
- Varnedoe, Kirk. *Pictures of Nothing: Abstract Art Since Pollock*. Princeton; Oxford: Princeton University Press, 2006, 297 p.
- Verdier, Jean-Émile. *Louis Comtois: la lumière et la couleur*. Montréal: Musée d'art contemporain de Montréal: Méridien, 1996, 86 p.
- Verwoert, Jan. «World in Motion. New Modernisms», *Frieze Magazine*, n° 84, été 2004, p. 90-95.
- Verwoert, Jan. «What's Left?», *Frieze Magazine*, n° 107, mai 2007, p. 19.
- Verwoert, Jan. «Standing on the Gates of Hell, My Services Are Found Wanting», in Aranda, J., B. Kuan et A. Vidokle. *What is Contemporary Art?*. New York: e-flux journal; Berlin: Sternberg Press, 2010, 216 p.
- Viau, René. *Jean-Paul Riopelle*. Québec: Musée du Québec, 2003, 94 p.
- Vigneault, Louise. *Identité et modernité dans l'art au Québec: Borduas, Sullivan, Riopelle*. Montréal: Hurtubise HMH, 2002, 406 p.
- Vigneault, Louise. *Espace artistique et modèle pionnier: Tom Thomson et Jean-Paul Riopelle*. Montréal: Hurtubise, 2011, 487 p.
- Vilder, Roger. *Roger Vilder*. Montréal: Musée d'art contemporain, 1975, 25 p.
- Wallis, Brian. *Art After Modernism: Rethinking Representation*. New York: The New Museum of Contemporary Art, 1984, 461 p.
- Wilkin, Karen et Pierre Gauvreau. *The First Decade*. Kingston: Agnes Etherington Art Centre, 1981, 47 p.
- Wilkin, Karen. *Color as Field: American Painting, 1950–1975*. New York: American Federation of Arts; New Haven: Yale University Press, 2007, 127 p.
- Wood, Paul, et al. *Modernism in Dispute: Art since the Forties*. New Haven: Yale University Press in association with the Open University, 1993, 267 p.
- Wood, Paul. «The Idea of an Abstract Art», in Edwards, Steve (dir.) et Paul Wood (dir.). *Art of the Avant-Gardes*. New Haven: Yale University Press: Open University, 2004, p. 229-271.
- Wood, Paul. «Moving the Goalposts: Modernism and the World Art History», *Third Text*, n° 25, 2011, p. 503-513.
- Youngs, Christopher. *Henry Saxe: the Anarchy of Space*. Reading, PA: Albright College, 2007, 28 p.









9 782551 253708



MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL  
Québec 