



5

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

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 effrèntent 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 premiers⁷ s’attachent avec vigueur la notion d’espace minématique et mettent en évidence la bidimensionnalité de la surface picturale; et d’autre part, et presque en synchronie, les seconds⁸ 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 de Montréal en 1959 et regroupant deux des premiers Plasticiens – Belzile et Toupin – ainsi que Fernand Leduc, Guido Molinari, Claude Tousignant, Jean Goggin 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

crystalliser 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 deux différenciement structurés – perdure, ainsi qu’en témoignent les tableaux de Jean McEwen, Jean-Paul Mousseau, Jacques Hurtubise et Lise Gervais. Le corps à corps avec l’abstraction a aussi informé l’évolution de la sculpture tout au long de cette période : Yves Trudeau installe dans l’espace le volume vertical, évidé, ouvert, animé d’un principe ascensionnel ; Armand Vaillancourt désigne aussi de manière parfois explosive de vigoureux rapports à la notion de naturalisme organique.

Les recherches sur la perception, sur l’optique ainsi que sur l’intensité de certaines variations chromatiques – dans ces cas-ci les couleurs complémentaires vert et rouge – animent de manière spectaculaire le tableau *Réline vivevitalité*, 1966, de Marcel Barbeau, et de *la sculpture Gémination*, 1967, de Serge Tousignant.

⁷ C’est-à-dire Jauran, Jérôme, Belzile, Toupin, et subégalement Leduc; ⁸ Mentionnés Guido Molinari, Claude Tousignant, Jean Goggin et Denis Juneau.

La Question de l'abstraction

La recherche de l’abstraction a marqué les développements de l’esthétique contemporaine au Québec et au Canada. Cette exposition de la Collection du Musée 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. La présentation réunit 104 œuvres majeures réalisées par 56 artistes comptant parmi les principales figures du renouveau artistique durant ces périodes de mutations. Le vaste panorama ainsi délimité, s’étendant sur sept décennies (1940–2010), s’attarde au volet québécois de la Collection.

Avant tout thématique, l’exposition se déploie au long d’un parcours chronologique et dans une perspective historique. Elle met de l’avant une expérience de la forme et de la couleur résolument ancrée dans le non-figuratif et le non-verbal, au sein d’esthétiques principalement picturales et sculpturales, parfois radicalement différentes, sans cesse renouvelées au fil des ans, et ce, depuis le début des années 1940¹. La mise en espace ouverte, fluide, organisée en dix zones dont aucune n’est fermée, permet en tout temps des points de vue ou des regards sur de grands ensembles d’œuvres ou sur certaines prises isolément. L’articulation en segments différenciés met en lumière de manière immédiate leur diversité et leur complexité tout en laissant libre cours au pouvoir expressif manifeste de chacune d’entre elles.

Josée Belzile
Conservatrice
de la Collection
permanente



6

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

La diversité des trajets individuels au cours des années 1960 à 1970 repose avant tout sur la reconnaissance et la réévaluation de deux pôles fondamentaux : l’expressionnisme gestuel automatiste et l’intention structurelle plasticienne. Jean-Paul Mousseau dynamise l’espace pictural par un balayage oblique de faisceaux lumineux agités. Chez Charles Gagnon, les plans modulés et texturés, des 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 sérénité 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. Rita Letendre élabore un vocabulaire plastique singulier fondé sur l’in propulseur de grands vecteurs obliques : pointes, flèches, rayons et diagonales. Serge Lemoine 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.

Ces mêmes années ont vu le langage sculptural se transformer de manière 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, –, ainsi que les multiples possibilités qui s’y attachent, ont donné lieu à des propositions d’une grande diversité. La *Spirale* transparente de François Sullivan incarne la liberté de mouvement, la circularité et l’apparente absence de densité du volume sculptural. Dans ses empièlements 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 intérieures 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* transpire en sculpture la notion d’assemblage et réveille 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 préférence 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.



7

«La couleur en mouvement» (1975)

Connu pour ses travaux graphiques et sculpturaux systématiques et cinétiques, Roger Vidier a également réalisé des films et des vidéogrammes d’animation « cybernétique ». Le film *Color in Motion* englobe ses préoccupations fondamentales pour la forme, la couleur, le mouvement, la relation entre l’unité et le tout et la notion de cycle. Dans la transformation séquentielle de la ligne, du carré et du rectangle au sein d’habiles variations chromatiques – rouge, jaune, bleu et vert –, on peut déceler un hommage à Mondrian, tout comme une réflexion sur l’infini potentiel du langage plastique technologies de l’image.



8

Réinventer la peinture abstraite? (les années 1980 et 1990)

Sensible aux acquis des décennies antérieures, la peinture abstraite poursuit les mutations au sein d’une hybridité relative, en réévaluant les mérites contrastés de l’expression gestuelle et de la dynamique de la structure. Joseph Branco examine et reconstruit, en empruntant à la stratégie illusionniste, les composants du système de la peinture : le motif, la composition, la chéssis et encadrement). Richard Mill affirme une gestualité exubérante célébrant la couleur à l’intérieur d’une grille géométrique alléguée par ses bordures. Avec *Encadrer un vert*, Michel Daigneaault inscrit dans la plénitude de la surface le champ coloré comme motif atmosphérique. Se définissant 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. Dans une œuvre essentiellement monochrome, dont les modulations subtiles affectent les rigoureux paramètres de la représentation, 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 abstraits 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.



9

De la sculpture et de la peinture (1991-2011)

Dans la sculpture de Roland Poulin, les formes prennent sens dans l’alternance du vide (original, absolu) et du plein (la matière primordiale, ou fabriqué). 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 ». 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 Klime 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 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) un moment de l’histoire de l’art et de celle du Musée.

10

Circularité: des allers-retours

Poser la question de l’abstraction, c’est d’abord reposer celle de la représentation. Peintre et vidéaste, Mario Côté porte un regard attentif sur le réel, celui de tous les jours et aussi, dans le cas présent, celui du film célèbre de Dziga Vertov, *L’Hanne à la caméra*. Il en résulte une suite d’images phares, emblématiques, alternant entre la référence nettement reconnaissable et les propositions graphiques et picturales plus abstraites. Dans *N° 380*, une spectaculaire composition circulaire, Suzelle Levasseur broille à dessein les limites entre l’abstraction (champ coloré mouvant) et la figuration (résurgence de formes énigmatiques). *Eclipse*, de Laurent Grasso, évoque une panoplie de références qui n’appartiennent pas exclusivement à la pratique artistique: art minimal et conceptuel, art optique, abstraction picturale, astronomie, métaphore poétique, …



Du 12 avril 2012 au 4 avril 2016

Le Musée d’art contemporain de Montréal a obtenu une importante subvention du ministère de la Culture et des Communications du Québec, dans le cadre du Programme de soutien aux expositions permanentes, pour accroître la mise en valeur de l’un des sites les plus importants de sa Collection, L’exposition *La Question de l’abstraction* sera présentée en permanence de 2012 à 2016.

Coordonnée: Josée Belzile
Éditrice déléguée: Chantal Charbonneau
Rédaction et lecture d’épreuves en français: Olivier Regain
Conception graphique: Finlay Severi, design graphique Impression: Croix inc.

Le Musée d’art contemporain de Montréal est une société d’État subventionnée par le ministère de la Culture et des Communications du Québec, en la qualité de la participation financière du ministre du Patrimoine canadien et du Conseil des Arts du Canada. Collection Loto-Québec, partenaire principal du Musée d’art contemporain de Montréal

Photographie
Richard-Milo Tremblay: 1, 2, 4, 24, 26-30, 33-36, 38-47, 49-51, 53-60, 62-66, 67, 69, 70, 73-75, 77, 78, 80-88, 89, 90, 97, 102, 104, 105, 107, 109, 110, 111, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 820, 821, 822, 823, 824, 825, 826, 827, 828, 829, 830, 831, 832, 833, 834, 835, 836, 837, 838, 839, 840, 841, 842, 843, 844, 845, 846, 847, 848, 849, 850, 851, 852, 853, 854, 855, 856, 857, 858, 859, 860, 861, 862, 863, 864, 865, 866, 867, 868, 869, 870, 871, 872, 873, 874, 875, 876, 877, 878, 879, 880, 881, 882, 883, 884, 885, 886, 887, 888, 889, 890, 891, 892, 893, 894, 895, 896, 897, 898, 899, 900, 901, 902, 903, 904, 905, 906, 907, 908, 909, 910, 911, 912, 913, 914, 915, 916, 917, 918, 919, 920, 921, 922, 923, 924, 925, 926, 927, 928, 929, 930, 931, 932, 933, 934, 935, 936, 937, 938, 939, 940, 941, 942, 943, 944, 945, 946, 947, 948, 949, 950, 951, 952, 953, 954, 955, 956, 957, 958, 959, 960, 961, 962, 963, 964, 965, 966, 967, 968, 969, 970, 971, 972, 973, 974, 975, 976, 977, 978, 979, 980, 981, 982, 983, 984, 985, 986, 987, 988, 989, 990, 991, 992, 993, 994, 995, 996, 997, 998, 999, 1000.

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL
Québec



1

Abstraction: l'abandon de toute intention de représentation

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 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. 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.

Si, tout au long du ^{xx}e siècle, le corps humain et sa représentation au sein de diverses thématiques sont demeurés des préoccupations majeures pour nombre d’artistes, la recherche de l’abstraction pure s’est toutefois imposée comme la voie prépondérante du renouvellement de l’expression artistique.

¹ Il est convenu que la fondation de la Société d’art contemporain par John Lyman, en 1939 à Montréal, constitue le point de départ du champ d’investigation du Musée, de son programme d’expositions et du développement de ses collections. La SAC témoigne à ce moment de l’opposition des artistes à l’académisme de la peinture officielle et de leur désir de renouveler le langage plastique.

² *Refus global*, Montréal, Mitra-Mythe, 1948.

Ancrée à la fois dans l’actualité et l’histoire, l’exposition débute par une spectaculaire œuvre murale monochrome relativement récente de Guy Pellerin (*° 228 – Ici/Ailleurs*, 1993), immédiatement confrontée à une mosaïque de 10 tableaux de petit format réalisés entre 1938 et 1973. Il s’agit de pouvoir discerner, au sein de ce regroupement serré, diverses approches de l’élaboration progressive de l’abstraction : attachement au motif organique et surréaliste (Alfred Pellán, 1938), allusion au flottement cosmique et étalement foisonnant de la matière (Paul-Émile Borduas, 1943 et 1946), bordure d’un horizon marin (Fritz Brandtner, 1952), enchevêtrement de motifs linéaires (Edmund Alleyen, 1956), superposition lumineuse de la tache colorée (Jean Dallaire, 1958), occupation gestuelle, énigmatique *all over* de la surface (Jean-Paul Riopelle, 1956).



gestuel (Marcelle Ferron, 1960), attachement profond à la matière et aux caractères bruts qui la définissent (Paterson Ewen, 1962), transformation et juxtaposition de la ligne horizontale (Ulysse Comtois, 1965) et, enfin, sur le mur adjacent, schéma géométrique résolument épuré (Claude Tousignant, 1973).

Quant au grand monochrome rouge de Guy Pellerin, à la surface duquel cinq motifs en relief, ni tout à fait géométriques ni tout à fait organiques, semblent se dissoudre pour s’en distancier aussitôt, il trouve ponctuellement écho dans d’autres œuvres monochromes, également et pourtant différenciément rouges, au long du parcours de l’exposition : *Rouge sur blanc*, 1956, de Jean McEwen; *From Cadmium Red Deep*, 1979, de Louis Comtois; et *Refus n° 2*, 3, 5, 6, 1997, de Françoise Sullivan.

Il est fascinant d’observer la singularité de chacune de ces propositions – 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.

2

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

Une première galerie réunit les œuvres picturales de Paul-Émile Borduas, de 1945 à 1957, et de Jean-Paul Riopelle, de 1949 à 1961, ainsi que trois sculptures de Robert Roussil, de 1954. Figure essentielle de l’histoire de l’art québécois et canadien, Paul-Émile Borduas est peintre, également reconnu comme pédagogue, théoricien, essayiste et critique. D’ailleurs lorsque, le 9 août 1948, paraît à Montréal le manifeste collectif intitulé *Refus global*, son auteur et principal instigateur, Borduas, et les 15 autres signataires³ accomplissent un geste esthétique et politique dont les répercussions idéologiques et plastiques vont perdurer. Le Musée possède l’important Fonds d’archives Paul-Émile Borduas ainsi que la Collection Borduas comptant 123 œuvres.

Abandonnant dès le début des années 1940 les canons des grands genres traditionnels – la nature morte, le portrait et le paysage –, assimilant les modes de composition 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’écoule des sensations immédiates. Il a sans cesse 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 absolue poignante.

L’un des signataires de *Refus global* et l’auteur de l’aquarelle accompagnant le portefeuille cartonné qui le contenait, Jean-Paul Riopelle, est sans contredit l’artiste du groupe des automatistes qui a connu le plus de notoriété internationale. Élève de Paul-Émile Borduas à l’École du meuble en 1943–1944, il développe très tôt un langage plastique original caractérisé par la fluidité du geste, sa répétition et sa

