

Du discours critique repentignien sur la sculpture québécoise
Mises en situation, problématiques et lignes de force
A Critical Repentignian Discourse on Québécois Sculpture
Its Situations, Problematics and Lines of Strength

Marie Carani

Numéro 25, automne 1993

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/10115ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (imprimé)

1923-2551 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Carani, M. (1993). Du discours critique repentignien sur la sculpture québécoise : mises en situation, problématiques et lignes de force / A Critical Repentignian Discourse on Québécois Sculpture: Its Situations, Problematics and Lines of Strength. *Espace Sculpture*, (25), 10–16.

Tous droits réservés © Le Centre de diffusion 3D, 1993

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

Du discours critique repentignien sur la sculpture québécoise

*Mises en situation, problématiques
et lignes de force*

A Critical Repentignian Discourse on Québécois Sculpture

*Its Situations, Problematics and
Lines of Strength*

Marie Carani

Je rappellerai dès l'abord pour mémoire que la critique d'art de Rodolphe de Repentigny paraît entre 1952 et 1959 dans le quotidien populaire montréalais *La Presse* et entre 1953 et 1955 dans l'hebdomadaire progressiste *L'Autorité du peuple* édité à Saint-Hyacinthe par T. D. Bouchard.¹ Mais quel que soit le lieu d'intervention de Repentigny, la presse à grand tirage ou celle plus élitiste, la part faite à la sculpture est nettement secondarisée par rapport à celle réservée à la peinture. Cette part sculpturale est même assez négligeable, soit environ cinquante articles (quarante-huit pour être précis) dans un corpus critique qui en compte un peu moins de mille. C'est dire pour une énième fois dans la critique d'art québécoise de l'après-guerre, l'importance démesurée prise alors par la pratique picturale, ici comme ailleurs en Occident, au détriment des autres arts.

I. La sculpture canadienne des années 1950 contextualisée et problématisée à rebours, vue d'aujourd'hui

Deux types de pratique sculpturale assistent l'émergence et l'évolution de la sculpture contemporaine canadienne durant les années 1950.² Un premier type concerne la sculpture «subjective» qui voit dans l'oeuvre d'art une expression des états psychiques intérieurs de l'artiste. Elle correspond aux différentes déformations figuratives modernes (demi-figurations, semi-figurations, dé-figurations, etc.) que le sculpteur donne à la matière travaillée pour exprimer d'une façon authentique et sincère ses émotions ou ses sentiments devant le monde qui nous entoure.

Le second type vise la sculpture «formaliste» qui, sans références ou justifications extérieures au monde naturel et à ses objets réels, insiste à la fois comme finalité et moyen sur l'autonomie formelle, la spécificité matiériste et l'auto-suffisance de l'objet sculpté. Cela se réalise à travers des matériaux tridimensionnels anciens ou nouveaux comme le bois, le métal ou les plastiques qui, notamment, défient ouvertement les lois de la gravitation du métier, lesquelles avaient longtemps été perçues comme tout à fait immuables et inaliénables jusqu'au tournant de ce siècle par les artistes ou les analystes de la production sculpturale, ce qui devait pourtant s'avérer idéologiquement fallacieux.

Au Québec, plus spécifiquement, au coeur des années cinquante, alors qu'une sculpture plus subjective engendrée par la modernité européenne à la fin du 19^e et au début du 20^e siècle se maintient toujours chez le plus grand nombre de producteurs locaux, notamment chez les romantiques de la forme humaine et chez les

I will first call to your attention that the art criticism of Rodolphe de Repentigny appeared between 1952 and 1959 in the popular Montreal daily, *La Presse*, and between 1953 and 1955 in the progressive weekly, *L'autorité du peuple*, edited in St-Hyacinthe by T. D. Bouchard.¹ But regardless of the place of intervention of Repentigny, the large circulation press share or those more elitist, the share made on behalf of sculpture is clearly secondary in relation to that reserved for painting. This sculptural share is quite negligible, about 50 articles (48 to be precise) in a critical corpus that numbers a little less than one thousand. That is to say for the millionth time in Québec art criticism, after World War II, that the disproportionate importance taken hold by the pictorial arts, here as elsewhere in the Occident, to the detriment of the other arts.

I. Canadian Sculpture in the 1950's contextualized and problematized retrospectively

Two kinds of sculptural practices assisted in the emergence and the evolution of contemporary Canadian sculpture in the 1950's.² The first type concerns the "subjective" sculpture that one sees in the artwork an expression of the interior psychic states of the artist. It corresponds to the different modern figurative deformations (half-figurations, semi-figurations, defigurations, etc.) that the sculptor gives to his working material to express in an authentic and sincere way his emotions or his sentiments in front of the world that surrounds him.

The second type applies to "formalist" sculpture that, without exterior references or justifications in the natural world and its real objects, insists on the finality and means of the formal autonomy, the material specificity and self-sufficiency of the sculpted object. This is realized through the use of 3-dimensional long-standing materials or new ones such as wood, metal or plastics that are always more or less submissive to or overtly defy the gravitational laws of the craft, which have since a long time been considered inimitable and inalienable up to the turn of this century by the artists or the analysts of sculptural production, which however, turns out to be ideologically fallacious.

In Québec, more specifically, at the heart of the 1950's, at the moment that a sculpture more subjective generated by the European modernity at the end of the 19th and at the beginning of the 20th century has maintained itself ever since at most of the local producers, notably with the romantics of the human form and with the

automatistes, de jeunes sculpteurs s'orientent aussi de plus en plus vers cette sculpture formaliste qui problématise à la fois le sens et la signification de l'objet travaillé.

Cependant, en 1993, vu rétrospectivement avec les enseignements de la post-modernité qui sont les tendances prolixes de l'art depuis maintenant plus de vingt ans, il apparaît que la coupure épistémologique qu'a effectivement représentée un tel passage du subjectivisme objectal à l'objectivisme formel comme réponse au problème de la crise de l'objet pour la génération des *fifties*, dont entre autres pour Repentigny au Québec, n'a pas été aussi radicale qu'on l'a pensé parfois. Car, dans les deux cas présentés ici (d'une part la sculpture subjective, d'autre part la sculpture formaliste), la catégorie disciplinaire «sculpture» qui s'est ainsi constituée esthétiquement à partir des propriétés physiques de son propre objet tridimensionnel par rapport à la catégorie bidimensionnelle «peinture» plate, semble demeurer grosso modo foncièrement inchangée, et le demeurera longtemps en étant subsumée par la théorie critique de Clement Greenberg et ses disciples.

Autrement dit, quand Repentigny entreprend de réfléchir et d'écrire sur la sculpture, tant les balises que les codes catégoriels du médium semblent seulement avoir été mutés épisodiquement (et non problématisés) par les jeux d'expression et par les jeux formels de langage sur et vers l'objet travaillé. Les alentours socio-contextuels, socio-sémiques, de cet objet sont oubliés, évacués, au nom de son autonomie absolue et ne sont donc pas du tout pris en considération par la critique ou les analystes. Ce n'est pas non plus le parcours cognitif de l'observateur-regardeur autour de l'oeuvre sculptée dans le lieu d'exposition, ce qui, à l'évidence, limite grandement au plan épistémologique l'impact et la portée polysémiques des interprétations possibles.

Pendant toute la décennie des années soixante, devant l'hégémonie déclarée et reconnue alors des positions auto-référentielles greenbergiennes qui seront codifiées en termes stricts de Modernisme³, on conçoit généralement la catégorie sculpture dans la seule perspective d'une segmentation imposée, voire d'une ségrégation disciplinaire impérative entre les arts, sur la base normative et évaluative de leur auto-définition. Même le jeune Frank Stella sera *récusé au début des années soixante par Greenberg à cause de sa peinture qui intégrerait d'une façon anticipatoire des qualités tridimensionnelles, dites sculpturales essentiellement.*

C'est ainsi que s'impose, au milieu et à la fin des années cinquante et assez longtemps après, la notion valise et piège à la fois d'un "objet" sculptural fabriqué dont les contours-frontières sont clairement tracés, découpés, délimités formellement par une idée d'individualité artistique moderne, notion que relaie et assoit idéologiquement une qualité hyper-moderniste d'autonomie formelle. C'est cette notion-piège prédominante dans la culture artistique nord-américaine qui, en parallèle aux thèses Modernistes même de Greenberg enrégimentera et galvanisera les énergies et les efforts de Repentigny dans sa lecture critique de la sculpture québécoise.

2. Pour une sculpture autonome québécoise ancrée dans son ambiance plus

Dans la même voie conceptuelle, mais dans un laps de temps beaucoup plus court, toute la pensée critique de Repentigny semble suivre *hic et nunc* un trajet similaire aux soubresauts que connaît l'évolution sculpturale au 20^e siècle en passant finalement du subjectivisme à l'objectivisme.

Le critique rattache d'entrée de jeu la connaissance formelle du médium sculptural aux propriétés particulières du matériau, ce qui le rapproche sensiblement des thèses auto-référentielles modernistes. Par contre, et c'est ce qui fait l'originalité surprenante de Repentigny à l'époque, sa conception particulière d'une sculpture contemporaine qui s'annexe autant l'espace d'exécution que l'espace d'exposition environnant, annonce en même temps chez lui (et assurément à son insu car il ne nomme jamais Greenberg dans ses écrits sur l'art) un débordement et une transgression

automatists, young sculptors are positioning themselves more and more towards formalist sculpture that problematizes at the same time the sense and the signification of the wrought object.

However, in 1993, seen retrospectively with the teachings of post-modernity that are the diffusive tendencies in art since more than twenty years, it appears that the epistemologic cut that has effectively represented such a passage from objectal subjectivism to formal objectal subjectivism to formal objectivism as a reply to the problem of the crisis of the object for the 50's generation, of which, among others, Repentigny of Québec was not as radical as one had thought beforehand. Because, in the two cases presented here: on one side, subjective sculpture; the other, formalist sculpture, notwithstanding the aesthetic-plastic values that particularize them and differentiate them, above all on the plane properly called the "substantialist object" which came to life from a direct confrontation between the artist and his material, the disciplinary category "sculpture", which thus constituted itself aesthetically (from the physical properties) of its proper 3-dimensional object in relation to the bidimensional category ("painting" flat) seems to have remained grosso modo forcibly unchanged, and will remain for a long time a subsumed by the critical theory of Clement Greenberg and his disciples.

In other words, when Repentigny began to reflect and write about sculpture, so much the beacon then, categorical codes of the medium seem only to have been muted episodically (and not problematized) by the formal language games on and towards the wrought object. The surrounding socio-contextuals, socio-semics, of the objective are forgotten, evacuated, in the name of absolute autonomy and are therefore not taken into consideration at all by the critic or the analyst. As well it is also not the cognitive distance of the observer-viewer around the sculpted work in the exposition site, to which, in all evidence, greatly limits on the epistemological plan all the impact and polysemic import of the possible interpretations. During all the decade of the 60's, in front of the hegemony declared and recognized at this moment then when the auto-referential Greenbergian positions that will be codified in the strict terms of Modernism³, we can generally conceive the moment of entry to the game of sculpture category in the only perspective of an imposed segmentation, that is to say an imperative disciplinary segmentation between the arts, on the normative and evaluative basis of their self-definition. Even the young Frank Stella will be challenged at the beginning of the 1960's by Greenberg because his paintings integrate in an anticipatory manner the tri-dimensional qualities, considered essentially sculptural. The prime directive first imposed itself at the middle and at the end of the 1950's, and long enough afterwards was the accepted notion and sometimes trap that of a fabricated sculpted object in which the contours-frontiers are clearly traced, trimmed, formally delimited by an idea of modern artistic individuality, a notion that takes over and sits ideologically on a hyper-modernist formal autonomy quality. It is this notion-trap (pitfall) that predominates in the North American artistic culture, that in parallel with the Modernist theses and even Greenberg that will regimentalize and galvanize the energies and the efforts of Repentigny in his critical readings on Québécois sculpture.

2. For an autonomous Québécois sculpture anchored in its own atmosphere plus

In the same conceptual track, but in a lapse of time much shorter, more telescoped, all the critical thought of Repentigny seems to have followed *hic et nunc* a similar trajectory of convulsive movements that are intrinsically known as the sculptural evolution of the 20th Century passing finally from subjectivism to objectivism.

The critic linked up at the start to the game of formal knowledge of the sculptural medium to the particular properties of material, to which sensibly drew closer in this regard to the theses of the auto-referential modernists. On the other hand, and this is what

de cette position moderniste.

Avant 1956, Repentigny débute plusieurs de ses chroniques en soulignant la difficulté persistante qu'a encore ce médium à prendre sa place sur la scène artistique montréalaise, malgré les dynamismes formels qu'il supporte et qui prennent appui dans la matière travaillée.

Une exception pourtant : l'exposition en plein air de sculpture contemporaine québécoise qui est organisée à l'Île Sainte-Hélène durant l'été de 1954. D'après le critique qui commente l'événement dans *La Presse*, le 2 juin, «par la multiplicité des formes que l'on y retrouvera», cette exposition «devrait provoquer un intérêt vivant pour cet art qui, loin d'être épuisé, malgré le peu d'attention qu'on lui porte en général, semble doué d'un dynamisme qui permet tous les espoirs»⁴. Et Repentigny d'ajouter : «La sculpture (locale), sauf dans de rares exceptions, est maintenant devenue surtout un moyen d'expression plastique, où un artiste, s'il se soumet (encore) à des conditions extérieures, les cherche conformes à la forme personnelle qu'il s'est créée»⁵. On retrouve là les deux pôles de la pratique sculpturale canadienne déjà nommés : la forme proprement «subjective», et ce que pourrait être une sculpture «formaliste» en développement.

Malgré cela, selon Repentigny, la raison fondamentale du sous-développement de cet art pourtant «essentiel à l'expression d'une collectivité»⁶, semble être l'ignorance quasi généralisée du milieu artistique québécois lui-même, et a fortiori, celle de notre grand public amateur cultivé, face à la crise de l'objet que traverse la représentation figurale sculptée au 20^e siècle depuis Rodin et ses successeurs modernes européens, puis modernistes nord-américains. En outre, la libération de la sculpture occidentale du giron du portraitisme sentimental et des styles décoratifs, conservateurs, hérités du 19^e siècle et des premières décades du 20^e siècle, aura eu beaucoup de peine à renverser ici toutes ces forces académiques mobilisées au premier chef par la figuration la plus traditionnelle, la plus conventionnelle, donc la plus nommable et reconnaissable, qui a fait l'immense succès populaire d'estime d'un Alfred Laliberté.⁷

À cet égard, à l'écoute des orientations modernistes générées par l'art cubiste et post-cubiste, et désireux avant tout d'éclairer, voire d'informer le milieu même de l'art et des artistes comme le grand public, Repentigny entend plutôt expliquer et documenter (quasi légitimer peut-être) dans ses écrits le passage chez nous d'un telle sculpture représentative, conventionnelle, vers une sculpture nouvellement autonome qui entend pervertir cet héritage par la «simplicité des moyens»⁸ et par le jeu des formes et des volumes.⁹ Il souligne l'actualité de cette transformation qu'il anticipe comme une véritable révolution dans les idées de goût. Repentigny parle à ce sujet de «translation»¹⁰ ou de «transmutation»¹¹ dans les valeurs vivantes de la communauté québécoise. Le critique reçoit alors avec enthousiasme et passion, et sans distinction de sexe ou de discrimination sexuelle, ce qui est assez rare chez nous, il faut le souligner, les travaux en ce sens des Charles Daudelin, Robert Roussil, Anne Kahane, Armand Filion, Stanley Lewis, Pierre Bourassa, Armand Vaillancourt ou Suzanne Guité, pour ne nommer que les sculpteurs québécois les plus souvent discutés par Repentigny en tant que «vrais sculpteurs, occupant un espace (géographique et spatial à la fois), perçant cet espace»¹². Le critique suggère que ces jeunes sculpteurs, assez peu nombreux tout de même si on les compare aux jeunes peintres dont la plupart n'ont pas encore 35 ans, participent chacun à leur manière à un réveil esthétique remarquable : celui du Québec qui, en sa contemporanéité, veut désormais prendre toute la place qui lui revient sur la scène artistique canadienne.¹³

Ainsi peut-on lire dans *La Presse*, le 29 septembre 1956, dans un article sur le Concours artistique annuel de la Province qui était réservé pendant cette année charnière de 1956 à la sculpture : «Depuis quelques mois, il m'arrive de plus en plus souvent de parler de sculpture dans cette colonne. C'est que manifestement, l'on assiste à un éveil auquel le travail assidu et régulier de plusieurs

accounts for the surprising originality of Repentigny at the time, well before the emergence of the post-modern paradigm, recalls perhaps some of the few heroic examples of the transgression of the sense cited above, of his particular conception of a contemporary sculpture that annexed itself as much to the execution space as to the surrounding exhibition space, proclaimed at the same time in his writings (and assuredly without knowing it, because he never names Greenberg in his writings on art) an overflowing and a transgression of the modernist position.

Before 1956, Repentigny began several of his articles by underlining the persistent difficulty that this medium still faced in taking its place in the Montreal artistic scene in spite of the formal dynamisms that supported it and took strength from its working material. One exception however : the open air exposition of contemporary Québécois sculpture that was organized at St. Helen's Island during the summer of 1954. After the review that commented on the event in *La Presse*, on June 2nd, "by the multiplicity of forms that we will find there", this exposition "should provoke a lively interest for this art that, far from being exhausted and in spite of the lack of attention that we give it in general, seems gifted with a dynamism that permits one to hope for great things".⁴ And Repentigny added : "The sculpture (local) except for the rare exceptions, has now become above all a medium of plastic expression, where an artist, if he submits (again) to exterior conditions, looks for them to conform to the personal form that he has created."⁵ We find here the two poles of Canadian sculptural practice already named and mentioned at the head of this article : the forms properly "subjective", and that which could be a sculpture "formalist" in development.

In spite of all that, in our Québécois culture, according to Repentigny, the fundamental reason for the under-development of this art however "essential to the expression of a collectivity"⁶, seems to be the almost widespread general ignorance of the Québécois artistic milieu itself, and a fortiori those of our cultivated amateur public, faced with the crisis of the object that the sculpted figural representation went through in the 20th century since Rodin and his modern European successors, and later the modernist North Americans. Moreover, the liberation of occidental sculpture from the bosom of sentimental portraiture and its decorative stylisms, conservative, inherited from the 19th Century and the first decades of the 20th century, will have had much sorrow to reverse here all of the academic forces mobilized for the interests of representation the most traditional, the most conventional, therefore the most nameable and recognizable which made for the immense popular success of esteem for an Alfred Laliberté.⁷

In this respect, tuned in to the orientations of the modernists generated by Cubist and post-Cubist art, and desiring above all to clarify, indeed to inform that same milieu of the art and the artists like the greater public, Repentigny intended first to explain and to document (almost legitimate perhaps) in his writings the passage at home of such representative sculpture, conventional towards a sculpture nearly autonomous that intended to pervert this heritage by the «simplicity of the means»⁸ and by the interplay of forms and volumes.⁹ He underlined the topicality of this transformation that he anticipated as a veritable revolution in tasteful ideas. Repentigny spoke of this subject of "translation"¹⁰ or of "transmutation"¹¹ in the living values of the Québécois community. This critic embraced with enthusiasm and passion, and without distinction of sex or of sexual discrimination, which is rare here at home, it should be underlined, the work in this sense of Charles Daudelin, Robert Roussil, Anne Kahane, Armand Filion, Stanley Lewis, Pierre Bourassa, Armand Vaillancourt, Ulysses Comtois or Suzanne Guité, to name just those Québécois sculptors the most often discussed by Repentigny in as much as «true sculptors, occupying a space (geographic and spatial at the same time), piercing that space»¹². The critic suggests that these young sculptors, few enough in number all the same if we compare them to young painters, of which the

artistes depuis quelques années donne une impulsion». Repentigny ajoute cependant cette mise en garde subtile qui semble lui servir de caution morale quant à la valeur réelle de ce travail : «Il n'y a que peu de sculpteurs dont la production soit aussi intense, tant en qualité qu'en invention, que celle de nos nombreux peintres prolifiques. Peu aussi qui se soient trouvés une écriture personnelle permettant de réaliser des œuvres qui, si elles ne sont pas toujours magistrales, sont du moins conséquentes. Ces quelques sculpteurs sont cependant en voie de donner à leur art une présence à laquelle personne ne pourra échapper bientôt dans notre province».¹⁴ Un douloureux retour au duplessisme semble dorénavant tout à fait exclu au Québec, malgré les pressions culturelles archi-conservatrices qui animent toujours les débats sociaux.

À travers cette lecture critique de l'exercice comme de l'évolution du métier de sculpteur au Québec, et au delà de la discussion qui s'ensuit sur les pratiques respectives des Roussil, Kahane, etc., on observe encore une volonté de théoriser l'avènement au Québec de ce qu'il nomme «une sculpture d'avant-garde»¹⁵ qui, à partir de 1956 en tout cas et en sous-entendu un peu avant, engendre les conceptions théoriques et analytiques de Repentigny.

3. Un modèle élargi d'interprétation

Repentigny avait rejeté dès l'abord, on l'a dit, le fait de considérer la sculpture comme «un simple art du portrait».¹⁶ Car le mimétisme, c'est-à-dire la capacité analogique du médium, ne saurait taire plus longtemps «sa véritable place d'art autonome».¹⁷ Au lieu de rechercher, précise-t-il dès 1953, la mise en forme individualisée du corps humain ou celle des éléments du monde naturel : un arbre, un corps, un objet, par exemple, le sculpteur contemporain devrait dorénavant tirer profit de la matière même qu'il entend travailler, c'est-à-dire du matériau proprement dit : bois, pierre, métal, plastique, avec tout ce que cela implique formellement au niveau de la «pure plastique» des formes.¹⁸ Le critique poursuit ailleurs que chacune de ces matières a des propriétés spatiales particulières que l'artiste devrait développer fidèlement pour étendre son vocabulaire plastique, et éviter ainsi de sombrer quasi inévitablement dans les connotations acceptées ou dans la tradition la plus banale.¹⁹

«Ce procédé avait plus de pureté dans le métal qu'il n'en a dans le bois, où l'épaisseur d'une projection peut sembler bien arbitraire», lit-on en octobre 1954.²⁰ On comprend que ce principe du libre choix artistique à poser devant la «variété de la matière» sculpturale dans l'optique d'une recherche de formes nouvelles²¹, engage Repentigny dans la voie formaliste d'une autonomisation formelle de la «sculpture-objet», par analogie à sa notion séminale, en peinture, de «tableau-objet» autonome, non hiérarchisé. Le sculpteur d'aujourd'hui «ne doit ni vouloir incarner une image visuelle, ni figurer des concepts», poursuit encore le critique, «sans quoi il interrompt le contact avec ce qui existe» spatialement.²² Quand Repentigny suggère aux jeunes sculpteurs québécois qui lui sont des contemporains exacts de dépasser les «raffinements de technique superficiels»²³ de fabrication des formes figuratives suscitées par les «rythmes naturels», pour donner à chacune des masses volumineuses qui composent ces formes «son espace bien particulier»²⁴, il revendique ainsi un structuralisme formel de l'expression essentiellement basé sur les seules propriétés spatiales du matériau. En termes sémiotiques, on pourrait dire qu'il s'attache en priorité au rôle et au fonctionnement du plan de l'expression plastique, tournant le dos au plan du contenu référentiel.

Le résultat concret en est, selon le critique, des «formes très pures» ancrées dans la matière vivante²⁵, aux volumes animés, qui sont nées de problèmes spatiaux, «qui s'attaquent à l'espace», et dont toutes les parties développent librement cet espace.²⁶ Alors, une telle sculpture établit un rapport avec nous, les spectateurs de l'œuvre, «sans la nécessité d'une intervention extérieure»²⁷, c'est-à-dire «sans justification sociale».²⁸ Repentigny remarque aussi «que cette qualité est également celle de l'art abstrait du 20^e siècle»²⁹ et

majority are not over 35 years old, participating each in his manner in a remarkable aesthetic revival, among those of Québec whom, in its contemporaneity, want henceforth to take all the place that comes to them in the Canadian artistic scene.¹³ Thus we can read in *La Presse*, the 29th of September 1956, in an article on the artistic competition of the Province that was reserved during this pivotal year of 1956 for sculpture: «For the past several months, I've spoken more and more often about sculpture in this column. It is because manifestly, we are assisting at the dawn of which the assiduous and regular work of several artists for the past few years gives it impetus.» Repentigny adds however in a somewhat subtle tone that seems to serve him as a moral caution in relation to the real value of this work: «There are very few sculptors whose production is so intense, in the quality of invention, like those of our numerous prolific painters. Few as well who have found a personal stamp permitting them to realize works that, even they are not always masterful, are nonetheless of consequence. These few sculptors are however on track to give to their art a presence of which no one will soon fail to notice in our province.»¹⁴ A painful backward return seemed from then on excluded in Québec, under Duplessism in spite of the cultural pressures of the arch-conservatives who always animated the social debates.

Throughout this critical reading of the exercise as well as the evolution of the sculptor's craft in Québec, and over and above the discussion that follows on the respective practices of Roussil, Kahane, etc., it still takes determination to theorize on the advent in Québec of what is called «an avant-garde sculpture»¹⁵, that, beginning in 1956, in most cases and implied a little before that, generate the theoretical and analytical conceptions of Repentigny.

3. A broadened model of interpretation

Repentigny had first rejected, it was said, the fact of considering sculpture as «simple portrait art»¹⁶. Because the mimetism, that is to say the analogic capacity of the medium, would no longer keep silent «its veritable place in autonomous art». Instead of researching, he made clear at the beginning of 1953 the distinctive setting in place of the human body or those elements in the natural world: a tree, a body, an object, for example, the contemporary sculptor would from now on find profit in the same material that he intended to work on, that is to say of materials dear and specific; wood, stone, metal, plastic, with all that that implies formally at the level of the «pure plastic» of forms.¹⁸ The critic pursues elsewhere that each of these materials has particular spatial properties that the artist should faithfully develop to stretch his plastic vocabulary, and thus avoid foundering almost inevitably in the accepted connotations or in the most banal of traditions.¹⁹ «This process has more purity in the metal than what it could in wood, where the thickness of a projection could appear arbitrary», we read in *October* 1954.²⁰ We understand that this concept of artistic free choice set out in front of the «variety of the material» sculptural an optic of a search for new forms²¹, engages Repentigny in the formalist track of a formal autonomization of the «sculpture-object» by analogy of his seminal notion, in painting, of «painting-object» autonomous, non-hierarchized, the sculptor of today «must not want to incarnate a visual image, nor represent its concepts», pursue once again the critic, «otherwise he interrupts the contact with that which exists» spatially.²² When Repentigny suggests to the young Québecois sculptors who are his exact contemporaries to surpass the «refinements of superficial technique»²³ of the fabrication of figurative forms aroused by the «natural rhythms», to give to each voluminous mass which composes these forms «its own particular space»²⁴, he thusly demands from the beginning a formal structuralism of expression essentially based on the sole spatial properties of the material. In semiotic terms, one could say that he attaches a priority to the role of the functioning of the plan of plastic expression, turning his back on the plan for referential contents. The concrete result in itself, according to the critic,

en conclut que ces «qualités proprement sculpturales», qu'on peut qualifier aujourd'hui de formalistes, voient «s'épurer» radicalement l'élément figural, iconique, de l'imagerie au profit d'une nouvelle «nécessité plastique» significative en elle-même.³⁰ Le critique discute à cet égard de reliefs sculpturaux «qui sont réduits à leur essence abstraite»³¹, et où la matière, si l'on veut le matériau sémiotique même, par la position ou la place qu'il prend dans l'espace, amène le sculpteur à rejeter un ancien métier décoratif, imagiste, représentationnel, etc., en faveur d'une occupation résolument formaliste de l'espace-plan.

C'est dire que parallèlement à la formulation, puis le durcissement doctrinal par Clement Greenberg du modernisme auto-référentiel, Repentigny en appelle déjà à travers une idée générative de «respect intégral du matériau»³² à une notion basique de réductionnisme formel comme garant plastique, comme validité expressive du médium sculptural. Néanmoins, paradoxalement, le critique voit aussi dans cette réduction nécessaire aux seuls éléments formels constitutifs, une possibilité d'intégration accomplie de cette sculpture-objet dans son milieu d'exposition et d'inscription, ce qui repousse beaucoup plus loin les limites normatives greenbergiennes et laisse lentement deviner de l'apex des années cinquante, un après-modernisme possible.

Car Repentigny dénonce dans un même élan le faussement monumental de la statuaire commémorative³³ et en appelle à la recréation plastique à travers la sculpture-objet d'une nouvelle «ambiance» collective. Il affirme notamment qu'«un des rôles majeurs du peintre ou du sculpteur (contemporain) est de métamorphoser sans cesse notre ambiance, ... en nous donnant une nouvelle vision de ce que nous avons regardé hier».³⁴ Pour ce faire, ce sculpteur doit d'abord aborder et résoudre le problème historique du socle, c'est-à-dire celui de la base, dans la perspective d'une poussée «aérienne» qui contredirait l'écrasement par cette base.³⁵ Quinze ans avant la publication du célèbre ouvrage *Passages in Modern Sculpture* de la critique américaine Rosalind Krauss³⁶, qui est toujours à ce moment dans l'évolution de sa pensée une disciple de Greenberg (comme l'est Michael Fried), Repentigny comprend, analyse et théorise que la sculpture contemporaine a dû se libérer matériellement «de ses chaînes terrestres»³⁷, qui sont également celles du monde naturel, analogique, pour prendre modernistement «un destin aérien, autonome» d'une telle représentation du monde³⁸, en ce que cette sculpture «aérienne» qui s'accapare, aux yeux du critique, une portion d'environnement, n'est ainsi plus comme avant en sa pré-modernité et en sa modernité naissante que «protubérances enjolivées sur un socle»³⁹.

Selon Repentigny, une «unité de jaillissement»⁴⁰ expressive et significative «doit (dès lors) intervenir, pour apporter une suggestion matérielle de mouvement en largeur, en hauteur, qui se communique (à nous spectateurs) comme plénitude».⁴¹ De plus, c'est en vertu de cet incessant mouvement des volumes dans l'espace que la sculpture, devenue à l'égal de la peinture un moyen privilégié d'expression plastique, acquiert sa véritable place dans l'univers public et résulte en l'établissement d'un réseau sensible, d'un «espace psychologique» partagé, d'une «ambiance émouvante»⁴².

En cela, s'il est avant tout un critique qui anticipe sous plusieurs aspects clés la théorie moderniste américaine, Repentigny la transgresse aussitôt par et dans une interprétation également ouverte sur le post-formalisme qui fait directement appel, vers 1957-58, au temps comme à l'espace de perception, voire de circulation, du spectateur-regardeur autour de l'objet produit par le sculpteur. En janvier 1957, face aux travaux modernistes de Zadkine, il déclare : «Trop de sculptures sont tassées au mur, de telle sorte qu'un côté s'en trouve impossible à voir. Or il est absolument essentiel que l'on puisse contourner des sculptures».⁴³ Le contraire serait à éviter, notamment chez nous dans le cas spécifique d'Anne Kahane : «Ce sont des sculptures à une seule face, desti-

of the «very pure forms» anchored in living material²⁵, of animated volumes, which are born first of all from spatial problems, «which attack at space» and of which all the parts develop freely this space.²⁶ In that case, such a sculpture establishes a link with us, the spectators of the work, «without the necessity of an exterior intervention»²⁷, that is to say «without social justification».²⁸ Repentigny also remarks «that this quality is equally that of the abstract art of the 20th century»²⁹ and concludes that these «clearly sculptural qualities», that one can qualify today as against the formalists, sees a «purifying» radical figural element, iconic, of an imagery to the profit of a new «plastic necessity», significant in itself.³⁰ The critic discusses in this respect of sculptural reliefs «which are reduced to their abstract essence»³¹ and where therefore the material, if we like that very same semiotic material, by the position of the place that it takes materialistically and objectively in space, leads the sculptor to reject an ancient decorative craft, imagist, representational, etc., in favour of a resolute formalist occupation of the space-plan. That says that parallel to the formulation, then the doctrinal hardening by Clement Greenberg of the modernist auto-referential, Repentigny already appealed through to a generative idea of the «integral respect of the material»³² to a basic notion of formal reductionism such as guaranteeing plastic, as the expressive validity of the sculptural medium. Nonetheless, paradoxically, the critic also sees in this necessary reduction of the singular constituted formal elements, a possibility of an achieved and accomplished integration of the sculpture-object in its place of exhibition and inscription, which pushes much further, via this idea the ambiance of the Greenbergian normative limits and slowly allows one to guess the apex of the 1950's, a possible after-modernism.

Repentigny denounces with the same fervor the monumental falseness of the commemorative statuary³³ and calls first of all for the recreation of plastic through the sculpture-object of a new collective «atmosphere». He affirms notably that «one of the major roles of a painter or sculptor (contemporary) is to metamorphose incessantly our atmosphere, ... giving us a new vision looked at yesterday».³⁴ To do this, the sculptor must first of all tackle and resolve the historical problem of the pedestal, that is to say those at the core within the perspective of an «aerial» thrust that contradicts the crushing by this core.³⁵ Fifteen years before the publication of the celebrated work *Passages in Modern Sculpture* from the American critic Rosalind Krauss, who is forever at this moment in the evolution of her thought a disciple of Greenberg (as well is Michael Fried), Repentigny understood, analyzed and theorized that contemporary sculpture must maternally liberate itself «from its terrestrial chains»³⁷ which are equally those of the natural world, analogic, to take modernistly «an aerial destiny, autonomous» of such a representation of the world³⁸ and that this «aerial» sculpture that monopolizes, in the eyes of the critic, a portion of the environment, is not only thus like before in its pre-modernity and in its awakening modernity than «embellished protuberances on a pedestal».³⁹

According to Repentigny, a «unity of spurts»⁴⁰ expressive and significative «should (from that moment) intervene, to provide a material suggestion of width in movement, in height, which communicates (to us spectator as fullness)».⁴¹ Even more so, in virtue of this incessant movement of volumes in space the sculpture becomes equal with the painting as a privileged method of plastic expression, acquiring its rightful place in the public universe and resulting in the establishment of a sensitive network, a «psychological space», shared, of an «moving atmosphere».⁴² With all this, if he is above all a critic who anticipated several key aspects of American Modernist theory, Repentigny transgresses straight away by and in his interpretation equally open on the post-formalism which made a direct appeal, between 1957-58, to time as a space of perception, indeed even of circulation, of the spectator-observer around the object produced by the sculptor. In January 1957, facing up to the modernist works of Zadkine, he declared : «Too many sculptors are up against

nées plutôt à orner des murs qu'à animer des volumes».44 L'effet de frise monumentale décorative ne serait qu'un relent commémoratif à éliminer. Repentigny préfère de loin l'arrêt expressif et matérialiste d'un Roussil, d'un Comtois ou d'un Vaillancourt, dont on peut notamment faire physiquement le tour de l'objet et percevoir avec tous les sens.

C'est dans cette optique de réception pragmatique en gestation, qui préfigure à plus d'un égard le «champ élargi» de Krauss⁴⁵, qu'il faut comprendre le souci de Repentigny que «la sculpture, plus encore que la peinture, doit être vue dans une ambiance propice»⁴⁶, comme il le réclame. Le critique ajoute d'ailleurs que «les socles massifs, isolés, des musées et des galeries d'art ne font souvent qu'aliéner les pièces de sculpture de leur véritable aspect»⁴⁷, lequel aspect doit s'intégrer au et dans le lieu d'exposition. De là découle ce que Repentigny identifie comme le problème de la pluralité des aspects d'une sculpture: «Plusieurs pièces peuvent fort bien être vues non seulement d'avant, de côté et d'arrière, mais aussi d'en haut — et peut-être même d'en dessous».48 On lit ailleurs dans le même sens: «On aurait dû placer cette construction en plein milieu du terrain de sorte qu'elle soit profilée contre le vent de tous côtés».49

Pour le critique, le nouveau monde de la sculpture contemporaine en est donc un d'articulation significative des plans, des formes et des volumes, pour installer le contact nécessaire avec ce qui existe dans l'environnement, «à notre époque de construction légère et aérienne»⁵⁰, précise Repentigny. À ce titre, la sculpture-objet repentignienne engendre obligatoirement un parcours, un trajet, soit un réseau ouvert et imbriqué de signification entre l'artiste, l'oeuvre et les spectateurs que nous sommes, et se rapproche subrepticement au centre même du modernisme d'une certaine forme préliminaire de sculpture-installation.

À la limite, suivant Repentigny, par le fait d'engager tout le corps, avec ses connotés sexuels et ludiques reliés à la satisfaction des désirs, par cette expérimentation vivante des relations toujours changeantes avec le monde environnant, enveloppant, ce spectateur est en liaison encore plus directe qu'avant avec ses multiples émotions, notamment avec ses jouissances psychiques des origines et ses affects révélés par la psychanalyse post-freudienne. À ce titre, au delà de sa propre matérialité formelle qui subsiste, pour Repentigny, l'oeuvre sculptée n'existe déjà plus en tant qu'objet d'art et de communication visuelle sans ce déplacement proluxe des spectateurs dans le temps et l'espace du lieu imbriqué de présentation/re-présentation. Et cela c'est nouveau et subversif pendant les années cinquante et le restera, par-delà Greenberg, jusqu'à l'irruption post-moderne définitive.

De même, on retrouve en fin de compte dans cette nouvelle union vitale entre l'artiste et le public spectateur, les préoccupations principales de la pensée sémiotique contemporaine sur les systèmes sémantiques de symbolisation que le spectateur développe antérieurement à la parole pour rendre compte critique de cet objet plastique, sculpté, installatif, ...

C'est souligner la prégnance comme l'actualité sémiotique de la pensée critique repentignienne qui rejoignait ainsi théoriquement de prime abord certaines thèses fondamentales de la sémiologie topologique sur la sculpture qui ne seront formulées publiquement que vingt-cinq ans plus tard par la sémiologie québécoise, bien que ces thèses originent déjà pour une grande part de la publication en 1958 de l'ouvrage de Fernande Saint-Martin, *La littérature et le non-verba*⁵¹, ouvrage qu'a d'ailleurs connu Repentigny dès 1948-49 dans une version préliminaire sous la forme d'un mémoire de maîtrise en études littéraires avant son départ temporaire pour Paris. On peut parler en ce sens, dans la perspective éventuelle d'une histoire sémiotique visuelle québécoise, d'affleurement épistémologique, même de confluence critique chez Repentigny et Saint-Martin. Mais il s'agit là d'une parenthèse à approfondir et d'une corrélation à suivre dans un autre contexte... ◆

the wall, of a sort that one side finds it impossible to see. Yet it is absolutely essential that one be able to get around these sculptures».43 The contrary would be to avoid, notably here at home in the specific case of Anne Kahane: «These are sculptures of one face, destined instead to adorn walls rather than to animate volumes.»44 The effect of the monumental decorative frieze should not be more than a commemorative foul smell to be eliminated. Repentigny preferred by far the expressive and materialist arrest of a Roussil, of a Comtois or of a Vaillancourt, to which one can notably make a physical tour of the object and perceive it with all one's senses.

It is in this optic of pragmatic reception in gestation, that prefigures more than just a consideration of the „enlarged field” of Krauss⁴⁵, that one must understand the caring of Repentigny that «sculpture, more than painting, should be seen in an atmosphere»⁴⁶ just as he demands it. He adds elsewhere that «the massive pedestals, isolated, the museums and the art galleries do little more than alienate the sculpture pieces from their genuine aspect»⁴⁷, that such an aspect should be integrated to the and in the place of exhibition. From there follows what Repentigny identifies as the problem of the plurality of aspects of a sculpture: «Several works could well be viewed not only in front of, from the side or from the rear, but also from above-and perhaps even from below».48 We read elsewhere in the same vein: «One should have placed this construction in the middle of a piece of land of the kind that it be shaped against the wind from all sides».49 For the critic, the new world of contemporary sculpture is in itself therefore a significant articulation of plans, of forms and of volumes, for furnishing the necessary contact with that which exists in the environment «in our epoch of construction light and aerial»⁵⁰, Repentigny specifies. As such, the sculpture-object repentignian brings forth obligatorily a route, a course, a network open and linked of significance between the artist, the work and the spectators that we are, and brings us surreptitiously to the center of modernism a certain preliminary form of the sculpture-installation. At the limit, following Repentigny, by the fact of having engaged the whole body with its sexual and physical connotations to the satisfaction of the desires, linked by this living experience of ever-changing relations with the environmental world, enveloping, this spectator is in contact still more directly than before with his multiple emotions, notably with his psychic pleasures, the origins and effects of which were revealed by the post-Freudian psychoanalysis. As such, beyond the proper formal materiality that subsists, for Repentigny, the sculpted work does not exist enough as an art object and visual communicator without this proluxive displacement of the spectators in the time and space of the overlapping place of presentation re-presentation. And that this is new and subversive during the 1950's and will stay, beyond that of Greenberg, until the definitive irruption of post-modernism.

In the same way, we meet at the end of this new vital union between the artist and the public spectator, the principal preoccupations of contemporary semiotic thought on the semantic systems of symbolization that the spectator develops prior to speech to be made aware of this plastic object, sculpted, installed.

It is to underline the pregnant semiotic reality of the critical repentignian thought that thusly joins together theoretically of the first degree certain fundamental theses of the topological semiology on sculpture that will not be formulated until 25 years later by the Québécois semiology, even though these theses already originated to a great part in the publication in 1958 of the works of Fernande Saint-Martin, *Literature and the Non-Verba*⁵¹, a work that was known beforehand by Repentigny in 1948-49 in a preliminary version in the form of memoirs of a masters in literature studies just before his temporary departure for Paris. One could say in this sense, in the eventual perspective of a Québécois semiotic history, the epistemological surfacing from the soil, even the critical confluence of Repentigny and Saint-Martin. But it remains here just a parenthesis to deepen and a correlation to follow in another context... ◆

Translation: Richard Riewer



NOTES :

1. Voir/see Marie Carani, *L'oeil de la critique*, Sillery, Septentrion, 1990.
2. Cf. Diana Nemiroff, «Rethinking the Art Object», Robert Bringham, Geoffrey James, Russell Keziere et Doris Shadbolt eds., *Visions. Contemporary Art in Canada*, Vancouver et Toronto, Douglas & McIntyre, 1983, p. 193.
3. En anglais, «modernisme» avec une minuscule vise le courant rénovateur et progressiste du tournant du 20^e siècle, soit l'idée française de modernité qui est affaire de vision et de réflexion. De cette révolution moderniste sont issues nos catégories de perception, d'appréciation et d'évaluation de l'art pratiqué en ce siècle, celles qui sont employées pour produire et comprendre les représentations artistiques. D'où la cohérence d'une pensée moderniste faite de sujets, de thèmes, de contenus et de formes, comme accès au «monde sans sujet» des démarches formelles. Mais en histoire et en critique d'art, le terme «Modernisme» avec un grand M recouvre le courant esthétique «formaliste» développé par Greenberg et ses disciples. Cette notion fait expressément écho aux États-Unis d'abord, puis dans le monde autant anglophone que francophone, au «formalisme esthétique» d'un art contemporain tourné vers des problèmes de

Armand Vaillancourt, *L'arbre de la rue Durocher*, 1954-1956. Bois, 518,7 x 188 x 158 cm. Collection Musée du Québec.

plasticité auto-référentielle. Au seuil de la post-modernité, on est encore pris pendant les années 1970-90 dans les idées et les débats de ce formalisme esthétique. Voir Clement Greenberg, *Art and Culture*, Boston, Beacon Press, 1962. Ces dernières années les quatre tomes des écrits critiques de Greenberg viennent d'être édités par John O'Brian chez Chicago University Press / In English, "modernism" with a small "m" aims at the renewing and progressive current of the turning of the 20th century, that is the French idea of modernity that is a matter of vision and reflection. From this modernist revolution springs forth our categories of perception, appreciation and of evaluation of the art practiced in this century, those which are employed to produce and understand the artistic representations. It is where the coherence of a modernist thought made of subjects, of themes, of contents and of forms, as an access to the "world without subject" of the formal methods. But in history as in art criticism, the term "Modernism" with a large "M" overlaps the aesthetic current "formalist" developed by Greenberg and his disciples. This notion makes expressively its echo in the United States first of all, then in the world as much anglophone as francophone, of the "formalist aesthetic" of a contemporary art turning towards the problems of auto-referential plasticity. At the threshold of post-modernism, we are still taken in during the years 1970-90 by the ideas and the debates of this formalist aesthetic. See Clement Greenberg, *Art and Culture*,

Boston, Beacon Press, 1962. These few years the four volumes of written criticism by Greenberg have been edited by John O'Brian at Chicago University Press.

4. Rodolphe de Repentigny, «La sculpture doit reprendre sa place», *La Presse*, 2 juin 1954.
5. Ibid.
6. Ibid.
7. Rodolphe de Repentigny, «Le nouveau monde de notre sculpture», *La Presse*, 19 décembre 1953.
8. Rodolphe de Repentigny, «L'art multiple d'Anne Kahane», *La Presse*, 10 octobre 1953.
9. Rodolphe de Repentigny, «Le nouveau monde de notre sculpture», *La Presse*, 19 décembre 1953.
10. Rodolphe de Repentigny, «L'art multiple d'Anne Kahane», *La Presse*, 10 octobre 1953; «Anne Kahane ou la sculpture inhumaine», *L'Autorité du peuple*, 17 octobre 1953.
11. Rodolphe de Repentigny, «Fugitive exposition d'une belle collection d'oeuvres de Roussil», *La Presse*, 16 mai 1956.
12. Rodolphe de Repentigny, «Un sculpteur a vécu son rêve», *La Presse*, 2 mai 1959.
13. Rodolphe de Repentigny, «Le nouveau monde de notre sculpture», *La Presse*, 19 décembre 1953.
14. Rodolphe de Repentigny, «Cinq prix de sculpture vivants», *La Presse*, 29 septembre 1956.
15. Rodolphe de Repentigny, «Le nouveau monde de notre sculpture», *La Presse*, 19 décembre 1953.
16. Ibid.
17. Ibid.
18. Rodolphe de Repentigny, «Force et originalité chez nos sculpteurs», *La Presse*, 2 novembre 1953; «Une exposition longtemps attendue», *La Presse*, 28 novembre 1953.
19. Rodolphe de Repentigny, «Peinture post-cubiste, pré-Renaissance et sculpture : Landori, Flancer et Cox», *La Presse*, 14 janvier 1954; «Fugitive exposition d'une belle collection d'oeuvres de Roussil», *La Presse*, 16 mai 1956.
20. Rodolphe de Repentigny, «Résultats éclatants des audaces d'Anne Kahane», *La Presse*, 12 octobre 1954.
21. Rodolphe de Repentigny, «Fugitive exposition d'une belle collection d'oeuvres de Roussil», *La Presse*, 16 mai 1956.
22. Rodolphe de Repentigny, «La sculpture est un objet, insiste Zadkine, et commande à l'artiste», *La Presse*, 30 octobre 1956.
23. Rodolphe de Repentigny, «Une exposition longtemps attendue», *La Presse*, 28 novembre 1953.
24. Rodolphe de Repentigny, «Force et originalité chez nos sculpteurs», *La Presse*, 2 novembre 1953.
25. Rodolphe de Repentigny, «Un sculpteur parmi nous», *La Presse*, 25 avril 1953.
26. Rodolphe de Repentigny, «Moore et la puissance d'expression», *La Presse*, 8 octobre 1955.
27. Ibid.
28. Rodolphe de Repentigny, «Le nouveau monde de notre sculpture», *La Presse*, 19 décembre 1953.
29. Rodolphe de Repentigny, «Moore et la puissance d'expression», *La Presse*, 8 octobre 1955.
30. Rodolphe de Repentigny, «Peinture post-cubiste, pré-Renaissance et sculpture : Landori, Flancer et Cox», *La Presse*, 14 janvier 1954.
31. Rodolphe de Repentigny, «Un sculpteur a vécu son rêve», *La Presse*, 2 mai 1959.
32. Rodolphe de Repentigny, *La Presse*, 24 septembre 1955.
33. Rodolphe de Repentigny, «Résultats éclatants des audaces d'Anne Kahane», *La Presse*, 12 octobre 1954.
34. Rodolphe de Repentigny, «Pour nous apprendre à voir», *La Presse*, 14 mai 1955.
35. Rodolphe de Repentigny, «Cinq sculpteurs de Montréal montrent des oeuvres neuves», *La Presse*, 25 novembre 1955.
36. Rosalind Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, New York, The Viking Press, 1977.
37. Rodolphe de Repentigny, «Moore et la puissance d'expression», *La Presse*, 8 octobre 1955.
38. Ibid.
39. Ibid.
40. Rodolphe de Repentigny, «De Toronto à l'île Sainte-Hélène», *La Presse*, 13 juillet 1957.
41. Rodolphe de Repentigny, «Notre jeune sculpture fait son bilan», *La Presse*, 9 juin 1956.
42. Rodolphe de Repentigny, «Moore et la puissance d'expression», *La Presse*, 8 octobre 1955.
43. Rodolphe de Repentigny, «Vivante profusion de Zadkine», *La Presse*, 5 janvier 1957.
44. Rodolphe de Repentigny, «Lutte avec la matière derrière une imagerie neuve et humoristique», *La Presse*, 7 novembre 1954.
45. Rosalind Krauss, «La sculpture dans le champ élargi», *L'époque, la mode, la morale, la passion*, 1977-1987, Paris, Centre Georges Pompidou, 1987.
46. Rodolphe de Repentigny, «Fugitive exposition d'une belle collection d'oeuvres de Roussil», *La Presse*, 16 mai 1956.
47. Ibid.
48. Ibid.
49. Rodolphe de Repentigny, «De Toronto à l'île Sainte-Hélène», *La Presse*, 13 juillet 1957.
50. Rodolphe de Repentigny, «Résultats éclatants des audaces d'Anne Kahane», *La Presse*, 12 octobre 1954.
51. Fernande Saint-Martin, *La littérature et le non-verbal*, Montréal, éd. d'Orphée, 1958.