

Le dynamisme des plasticiens de Montréal

Fernande Saint-Martin

Numéro 44, automne 1966

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/58361ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (imprimé)

1923-3183 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Saint-Martin, F. (1966). Le dynamisme des plasticiens de Montréal. *Vie des arts*, (44), 44-93.

le dynamisme des plasticiens de montréal

par Fernande Saint-Martin

Au cours de la période s'étendant de 1955 à 1966, Montréal a vu naître et s'affirmer un mouvement pictural proprement original, le *Plasticisme*, qui prit la relève de l'Automatisme et qui fit de cette ville un centre dynamique s'imposant sur la scène de l'art international.

Peu après le départ de Borduas pour New York en 1953, un certain nombre de jeunes peintres, conscients de la nécessité d'un ressourcement radical, se tournèrent vers les pionniers de l'art abstrait: Malevitch, Kandinsky, Mondrian, van Doesburg, Herbin. Rallié autour du critique d'art Rodolphe de Repentigny, le groupe des Plasticiens publia à l'occasion de sa première exposition de groupe, à l'Echourie, en 1955, le "Manifeste des Plasticiens", qui exprimait une réaction décisive contre l'exubérance et la véhémence prônées par les tenants de l'accident et de la tache. Leurs manifestations se succédèrent à la galerie *L'Actuelle*, où se concrétisa le mouvement. Toupin et Belzile y exposèrent leurs premiers tableaux de format irrégulier. Fernand Leduc et Jérôme, leurs premières œuvres géométriques abstraites.

Ayant opté à la même époque pour un vocabulaire extrêmement simplifié, Molinari, avec une série de tableaux en noir et blanc, Tousignant, avec des œuvres bichromatiques, auxquels se joindront quelques années plus tard Juneau, Goguen, Perciballi, élargirent les bases de ce mouvement vers un post-plasticisme, *hard-edge*, axé sur le dynamisme de la couleur pure. Cette nouvelle tendance s'affirma en 1959 à travers la publication d'un manifeste intitulé "Art Abstrait" et une importante exposition à l'École des Beaux-Arts de Montréal, où se multiplièrent conférences publiques, débats et projections de diapositives. Présentés à l'étranger en 1962, au Festival des Deux-Mondes de Spolète et à l'exposition *Geometric Abstraction in Canada* à New York, les principaux représentants de cette tendance, à laquelle s'est rallié depuis un fort groupe de graveurs et de sculpteurs, participent aux expositions internationales importantes, tels le Guggenheim International, la Biennale de Paris et *The Responsive Eye* qui lança, en 1965, à New York, le mouvement optique.

GUIDO MOLINARI

La démarche picturale de Guido Molinari est axée sur la volonté d'élaborer un langage plastique dont les éléments structurels, soit la couleur et le plan, ne doivent qu'à la réalité picturale leur dynamisme et leur expressivité. "Toute tentative de décrire dans un tableau une réalité perceptible sur le plan de l'expérience anthropomorphique, relève d'un mimétisme figuratif" déclare-t-il. "C'est en fait une négation de la véritable fonction de la peinture." Et bien qu'il représenta le Canada au IV Guggenheim International Award Exhibition en 1964 et au Responsive Eye en 1965, à New York, cette exigence l'opposait en réalité aussi bien à l'expressionnisme abstrait qu'à l'op-art.

Molinari exposa ses premières œuvres, à la Place des Artistes, en 1953, où déjà un certain nombre de peintres qui valorisaient la couleur se détournaient du mouvement automatiste qui s'en était tenu aux problèmes de l'atmosphère et de la forme. Mais, préoccupé en outre

d'élaborer un langage symbolique autonome, capable d'exprimer son intuition du réel, il s'engagea dans des recherches structurelles à travers des calligraphies et des huiles en blanc et noir. Il exposa en 1955 à la galerie *L'Actuelle*, une série de tableaux très dépouillés, à structures binaires et tertiaires, qui se rapprochaient des préoccupations du groupe *Plasticien*. Il y choisissait aussi pour la première fois cette structure de bandes verticales, qui est à la base de ses recherches depuis une dizaine d'années et qui lui permit d'explorer le dynamisme propre de la couleur. Il élabore sa notion de "mutation rythmique", fondée sur le fait que les perceptions chromatiques se modifient sans cesse dans le temps et que leur qualité est modifiée par la perception des intensités colorées qui les environnent. C'est par un tableau mutatif, *Espace orangé, bleu*, de 1964, qu'il sera représenté au Pavillon du Canada à l'Expo 67. Ces recherches tendent à détruire la structure gestaltienne de la perception, en exprimant la simultanéité du mouvement linéaire et de la vibration colorée.

Dans sa plus récente exposition à la East Hampton Gallery de New York, les mutations rythmiques s'intégraient dans des structures à base sérielle de plus en plus rigoureuses et complexes. Ce sont ces mêmes préoccupations des multiples possibilités de la perception de la parité gauche-droite et droite-gauche et de la transformation des rythmes par la répétition qui sont à la base des sculptures modulaires tridimensionnelles, à échelle monumentale, auxquelles il se consacre depuis l'an dernier.

46—Guido Molinari
Espace orangé, bleu, 1964.
acrylic
81" x 108" (205,75 x 274,35 cm)
Oeuvre présentée au pavillon du Canada à l'Expo 1967

47—Jean Goguen
Lyrisme rose, 1966.
acrylic
Diagonales: 62" x 62"
(157,5 x 157,5 cm)
Galerie du Siècle



46



47

45



48—Claude Tousignant au travail.

CLAUDE TOUSIGNANT

C'est après un premier contact avec la peinture américaine que Claude Tousignant entreprit en 1955 son cheminement le plus caractéristique, reposant sur cette prise de conscience que ce qui pouvait le fasciner davantage dans les œuvres d'un Rothko, Klein ou Francis, était leur qualité primordiale de dépouillement. Il poussera plus loin encore cette recherche de simplification dans une exposition de tableaux bichromatiques, l'année suivante à la Galerie l'Actuelle.

Il apparut très tôt que sa tentative de former un nouveau vocabulaire formel tendait plutôt à une affirmation de la qualité spatiale de la peinture. Graduellement, ses tableaux devinrent davantage complexes, aboutissant en 1961 à une recherche en trois dimensions, s'étendant du relief monochromatique aux structures spatio-dynamiques. Mais il reconnut cependant que la sculpture pouvait difficilement exprimer cette qualité spatiale plus abstraite qu'il recherche. Il opéra donc un bref retour à une projection lyrique, dans une série d'aquarelles et de tableaux à texture prononcée, qu'il

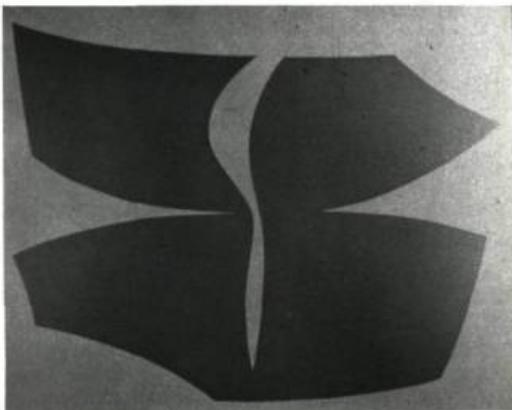
définît comme un chromatisme tachiste. C'est en uniformisant les taches à texture modulée qu'il aboutira à des tableaux simplifiés, qui deviendront les séries de disques, puis finalement des cercles concentriques dans des rythmes chromatiques de plus en plus complexes. "Dans mon œuvre, déclare-t-il, le tableau-cible est un aboutissement du cercle, et le cercle du carré. De 1961 à 1963, j'utilisais structurellement un carré sur le rectangle du canevas jusqu'à ce que je sente l'impasse de l'inévitable relation de ces deux formes. Je réagis en utilisant le cercle, une forme qui nierait cette relation mais je découvris que, bien que le cercle acquérait ainsi une singulière puissance, il s'opposait à la fonction négative des éléments environnants..."

Finalement convaincu de la dichotomie formelle primordiale entre le cercle et le carré que forme le canevas, il a maintenant opté pour le tableau de format circulaire, dans lequel ses multiples bandes explorent une structure qui tend à nier les éléments pour ne poser que la qualité vibratoire de la couleur. C'est sous cet aspect qu'il se révéla à New York en 1965, ainsi qu'à la dernière Biennale de Sao Paulo.

FERNAND LEDUC

Se joignant dès sa sortie de l'École des Beaux-Arts de Montréal au mouvement des Automatistes, Fernand Leduc fut l'un des premiers en France, avec Mathieu, Bryen et Riopelle, à défendre ce qui est devenu le tachisme. Il représente dans le milieu actuel de la peinture montréalaise, l'artiste qui a su le mieux assi-

49—Fernand Leduc
Chromatisme binaire :
rouge de Venise-bleu masse, 1964
45 7/8" x 35" (118,45 x 88,9 cm)
Musée d'Art contemporain



miler l'influence européenne, tout en conservant le dynamisme particulier qui caractérise les artistes québécois. Bien qu'il ait séjourné en France depuis une quinzaine d'années, il est demeuré par des retours fréquents et des expositions régulières, lié à l'activité picturale montréalaise. Depuis 1954, après son retour d'un séjour en France où il avait peint des œuvres à références paysagistes, sa peinture s'est orientée de façon décisive vers des structures plus ordonnées qui l'ont amené à se joindre au mouvement des Plasticiens.

Il déclarait dans le manifeste "Art Abstrait" en 1959: "Après avoir magnifié la spontanéité jusqu'au paroxysme du jaillissement, force nous est de la restituer dans ses limites propres et de reconnaître le bien-fondé de cette assertion de Baudelaire: il n'est pas de hasard en art." Il s'y rallie à une définition de l'œuvre abstraite toute entière centrée sur la notion de forme: "une unité autonome manifestant une solidarité interne et ayant des lois propres." C'est à

partir de la qualité de résonance symbolique d'éléments formels simplifiés qu'il élaborera ses premières œuvres plasticiennes qui ne purent cependant satisfaire son tempérament expressionniste. Il élimina progressivement de sa peinture l'angle droit, pour y substituer le triangle et la courbe qui lui permettaient de valoriser davantage certains éléments formels par rapport à d'autres servant de fond.

Plus tard, comme le montrait son exposition "Grand formats" au Musée d'Art contemporain de Montréal récemment, l'adjonction d'éléments graphiques linéaires qui transformait sa notion de la forme, en brisant les plans et les ramenant à la surface, l'engagea plus profondément dans l'exploration du négatif-positif. Cette exposition nous rappelait en outre à quel point son utilisation antérieure de la couleur, tendant à des contrastes expressionnistes, a évolué vers une recherche de contrastes chromatiques et s'orienté de plus en plus vers des compositions aux harmonies subtiles et inattendues.

MARCEL BARBEAU

Ayant reçu en même temps que Riopelle et Mousseau l'enseignement de Borduas, à l'École du Meuble de Montréal, Marcel Barbeau forma avec eux le noyau initial du groupe des Automatistes. Il exposa pour la première fois en 1946, participant à l'Exposition de la rue Amherst à Montréal et à l'Exposition internationale du surréalisme à New York. Sa période automatiste se prolongea jusqu'en 1955. Pendant les deux années suivantes, ses tableaux *all-over*, en continuité avec les recherches de Riopelle et de Pollock, seront ses dernières œuvres axées sur les possibilités formelles de l'accident. C'est par un retour à la figuration qu'il opéra ensuite cette brisure avec l'Automatisme, et aussi par la découverte de la calligraphie qui avait permis à des artistes japonais de rejoindre la peinture occidentale d'un Hartung, Klein ou Soulages. Ses recherches subséquentes sur les formes négatives-positives le situeront en 1958 dans un développement parallèle à celui des post-plasticiens.

Pourtant, lors d'un séjour qu'il effectua à Paris, il abandonnera ces

recherches formelles pour explorer des possibilités plus poétiques ou néo-dadaïstes dans des tableaux où quelques taches émergent comme des graffiti, présences énigmatiques sur fond blanc. Plus récemment, s'inscrivant dans le "mouvement rétinien", il utilise des effets de moiré pour reprendre ses recherches sur le négatif-positif. Sa dernière exposition à la East Hampton Gallery de New York, caractérisée par une plus grande rigueur d'exécution, laisserait croire qu'il voudrait poursuivre plus avant cette recherche. Mais, pour lui, les jeux restent toujours ouverts, comme il l'exprimait récemment dans le catalogue de l'exposition "Retinal and Perceptual Art" de l'université du Texas: "Je suis un peintre intuitif. Je ne possède pas de thème que je développe. J'ai le sens d'une certaine approche ou d'une certaine attitude à suivre, plutôt qu'une conception claire et définie."



50—Marcel Barbeau

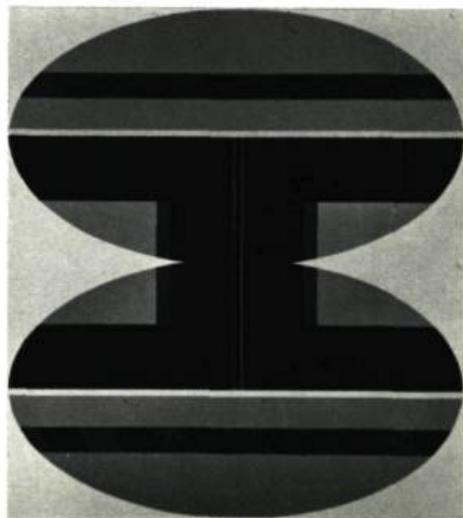
ROY KIYOOKA

Après avoir séjourné dans les principales villes du Canada, Kiyooka a choisi de s'installer à Montréal, car non seulement y trouve-t-il un milieu qui respecte davantage la fonction du peintre, mais il s'est senti des affinités certaines avec les peintres post-plasticiens, préoccupés d'élaborer avant tout les aspects formels de la peinture. Mais sa propre recherche formelle, mobile et intuitive, méfiante de toute intellectualisation, est d'abord l'élaboration de formes primordiales, porteuses de significations intemporelles, qui puissent servir de base à une mythologie moderne. "Dans cet âge séculier", déclare-t-il, qui a suivi "la mort de Dieu", les artistes doivent tenter de découvrir par eux-mêmes une méthodologie qui les ouvrirait à des réalités plus profondes. Je veux créer moi-même des objets rituels, des objets magiques d'où surgissent des significations occultes." Les meilleurs artistes contemporains, se-

lon lui, remplissent sans s'en rendre compte la même fonction.

Initié dans son milieu familial à la symbolique de l'art oriental, Kiyooka poursuit pendant toute sa période figurative, jusqu'en 1955, cette double élaboration d'une forme et d'un contenu plus aptes à décrire les relations de l'homme avec la nature. Après une période de transition faite sous le signe de Cézanne et du cubisme, il s'engagea dans l'expressionnisme abstrait, mettant en valeur cette part de l'énergie de l'homme qui se concrétise dans l'objet. Le séjour décisif qu'il fit à Regina en

1956, où il fut l'un des fondateurs du Emma Lake Workshop et où il eut l'occasion de rencontrer Barnett Newman, le confirma dans sa vocation de romantique et dans son refus d'agir sur les structures abstraites elles-mêmes pour élaborer plutôt des équilibres intuitifs dans un vocabulaire plus ou moins géométrique. "Toute peinture, déclare-t-il, doit réfléchir, autant que cela est possible, mon sens de l'ordre à travers la surface des choses. Pour moi, un tableau est avant tout une "célébration" de cet ordre."

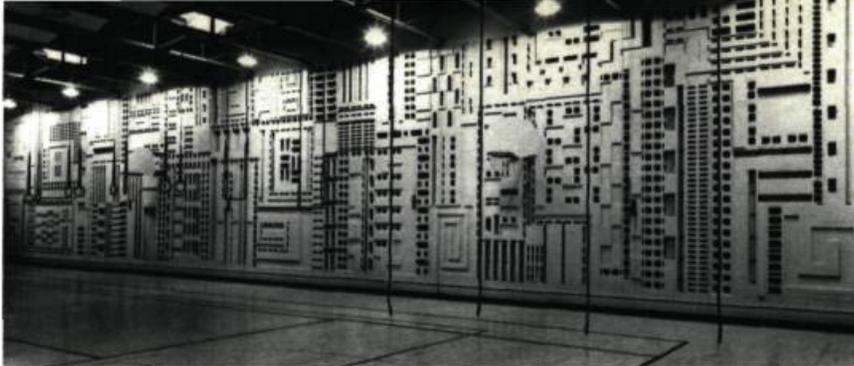


51—Roy Kiyooka
The Bridge no 4

MARIO MEROLA

Depuis environ une dizaine d'années, Mario Merola consacre ses recherches à l'intégration des possibilités picturales à l'architecture. Il s'orienta nettement vers le relief, après avoir remporté le premier prix d'un concours national pour une murale destinée au pavillon canadien à l'Exposition universelle de Bruxelles en 1957. Et il prépare maintenant, pour l'Expo 67, une fontaine consistant en quatre plans de ciment gris dont la surface est modulée de graphismes et qui sont disposés autour d'un bassin noir. Ces deux œuvres symbolisent toute l'évolution de l'artiste. Sa conception du relief est étrangère aux préoccupations structurelles d'un Pasmore ou d'un Biederman ; ce qui l'intéresse avant tout, déclare-t-il, c'est l'élaboration de moyens qui vont affirmer et accentuer l'aspect tactile de ses œuvres.

Préoccupé par la modulation de



52—Mario Merola. Murale, gymnase de Pierrefonds. 30' x 100' (9,14 x 30,5m)

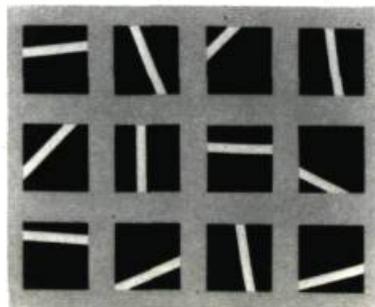
l'espace tridimensionnel et par les multiples variations de la lumière et des réflexions colorées, il a réalisé une vingtaine de murales qui impliquent la mobilité de l'éclairage extérieur et le mouvement du spectateur. Son respect pour la plasticité du mur l'amène cependant à rejeter l'exploration des possibilités cinétiques dans lesquelles se sont engagés un Agam, ou ceux qui s'intègrent au mouvement optique. Il refuse toute référence au trompe-l'œil cultivé par l'op-art, et insiste davantage sur la qualité et les modulations de la masse elle-même. "Je cherche avant tout à affirmer la frontalité dans des

œuvres plus rapprochées des exigences architecturales que cinétiques" dit-il. Il se rapproche d'ailleurs de l'architecture par son souci de produire des murales monumentales qui mettent en jeu des matériaux préfabriqués. D'autre part, il a exposé récemment des reliefs de petit format où une certaine qualité d'atmosphère persiste à l'intérieur d'un vocabulaire qui se rapproche des expériences post-plasticiennes. Il y réalise des préoccupations d'harmonie qui laissent moins apparentes les qualités tactiles et où il semble plutôt vouloir créer une vibration de la surface.

PATERSON EWEN

Dès l'époque de ses études au School of Art and Design du Musée des Beaux-Arts de Montréal, Paterson Ewen fut étroitement mêlé aux activités du groupe des Automatistes. Bien qu'il n'ait commencé à peindre de façon non-figurative qu'en 1954, il était lié à ce mouvement par des préoccupations similaires dans le domaine intellectuel, par la mise en valeur de l'élément poétique en peinture et par la revalorisation qui y était opérée de l'acte du créateur. Pour Paterson Ewen, la peinture est essentiellement une projection picturale de modèles psychologiques où les structures formelles acquièrent une fonction symbolique proche de celle du processus poétique lui-même. C'est ce qui explique qu'il ait pu, pendant plusieurs années, se satisfaire de la matrice du paysage puisque les réfé-

53—Paterson Ewen *Diagram of the Multiple Personality no 2, acrylic* 32" x 40" (81,3 x 101,6 cm)



rences formelles lui garantissaient un niveau d'abstraction dans lequel il parvenait à élaborer une écriture personnelle. Après sa première période non-figurative, qui devait beaucoup à Cubisme et à Kandinsky, c'est vers un imagisme abstrait qu'il oriente ses recherches.

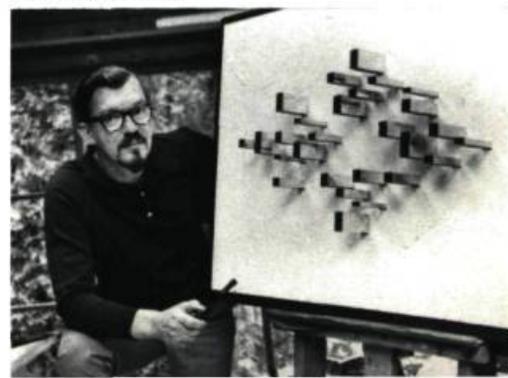
Sa carrière de peintre se présente en étapes caractérisées par la production de petites séries d'œuvres à préoccupations idéistes et où la difficulté de peindre et de s'exprimer est toujours projetée de quelque façon. C'est donc une peinture hautement tragique. Depuis quelques années, ses recherches se sont situées au niveau de la grille et d'une tentative pour vraiment atteindre à l'équilibre de la surface. Comme il l'affirme lui-même, "la peinture doit nécessairement être non-sculpturale." Il choisit d'éliminer toute référence au volume et, dans ses derniers tableaux, il produit des réseaux de signes qui, comme dans les applications de la théorie de la Gestalt, pose une équivalence négative-positive. De plus en plus, ayant complètement éliminé toute texture dans ses tableaux, il évolue vers une grande économie de moyens, par lesquels les signes seraient pourtant sans cesse plus chargés de dynamisme et de signification.

GINO LORCINI

Inspirés au cours des dernières années par des préoccupations structuristes, les reliefs de Gino Lorcini ont connu récemment une mutation qui les rapprochent davantage de la problématique actuelle de l'art cinétique. Simplifiant à l'extrême ses éléments structurels qui s'insèrent dans des formes géométriques primaires, tels le losange ou le rectangle, il les livre à un jeu sans fin de réflexion, de modulation de lumière et de production d'images secondaires. Ce mouvement illusoire est cependant engendré uniquement par les variations de l'éclairage environnant ou par le déplacement du spectateur et non par une source motorisée car, déclare-t-il, "l'art cinétique qui bouge est soumis à l'espace-temps, au lieu de l'explorer dans ses constituantes mêmes."

(suite à la page 92)

54—Gino Lorcini



hélas! où on ait des crédits suffisants pour amener, par exemple, les grandes pièces de Vaillancourt, les grandes "machines" d'Archambault ou de Kahane, par exemple, à moins qu'on ne se décide à organiser une gigantesque "mostra" de l'art actuel du Canada, au Musée d'Art moderne de Paris ou au Petit Palais, exposition que j'ai souvent suggérée.

Donc, nos choix ont été par force partiels et, dans les préfaces des trois catalogues, j'ai tenu à souligner combien ils ne donnaient qu'une représentation fragmentaire du panorama si riche de l'art canadien qui se fait.

Telles quelles cependant, ces expositions et nos conférences avec films d'art de l'O.N.F. ont recueilli un franc succès dans le public français et ont été très bien accueillies par la presse. Notamment à Mulhouse, où l'on sait apprécier l'art actuel: les musées suisses et allemands sont tout proche, les galeries de la ville ont une grande activité. M. Roland Fischer, critique d'art du quotidien *l'Alsace* et Mme Dreyfus, critique du quotidien *les Dernières Nouvelles du Haut-Rhin*, qui sont les deux grands journaux locaux, ont été particulièrement élogieux. M. Fischer en particulier estime que ces expositions "auront une résonance considérable sur la vie artistique à Mulhouse" et il y voit "la volonté d'intégrer les arts, dans leurs techniques respectives, au cadre contemporain de la vie, et l'on conçoit sans peine que ces œuvres s'allient à l'architecture."

Expositions particulières: Riopelle (Galerie Maeght) McAllister (Galerie Jacques Massol)

Les expositions parisiennes d'Alley-Comtois et de Van Bentum s'achevaient à peine — que je ne pus voir en raison de déplacements à Nice et Mulhouse — que se préparaient celles de Riopelle et de McAllister, que j'ai pu voir à l'atelier, toutes deux, avant leur présentation publique dans les premiers jours de juin.

Après être resté près de trois ans sans faire de peinture, se consacrant uniquement à ses sculptures — dont il montre aussi quelques-

unes, à Rodin (son puissant "Ramsès") et chez Maeght —, Riopelle fait une rentrée en force, et l'on comprend que les publics de Nice, Mulhouse et Paris m'aient souvent dit leur étonnement de ne pas voir un "Riopelle" encore parmi les films de l'O.N.F. que nous pouvons présenter en France. Cette exposition sera sûrement triomphale et l'une des plus importantes que Paris ait vues depuis longtemps.

Au meilleur de sa forme, détendu et puissant, Riopelle, dans des petits formats inattendus de sa part comme dans de gigantesques polyptiques où il est à son aise, nous assène sa vision poétique du monde et si un mouvement de turbulence y est toujours présent, le jeu chromatique atteint un équilibre inégalé: on sent chez l'artiste une assurance, un mûrissement qui, sans tarir le "côté Niagara" de son tempérament, font les œuvres plus posées: à mon sens, Riopelle devrait avoir très prochainement le Grand Prix à Venise ou à Sao-Paulo. Il le mérite. Il y a assez longtemps que je me suis attaché à écrire des études ici même ou dans "Cimaise" sur son œuvre, pour pouvoir en toute sérénité lui décerner des éloges sans complaisance. Il y a en France comme au Canada tant d'artistes qui se croient "arrivés" et se laissent aller à la répétition pour que l'évolution progressive, serrée de Riopelle, sa dialectique inébranlable, sa simplicité d'artisan en pleine possession de ses moyens et d'homme sachant traduire ses idées, pour qu'on ne lésine pas sur l'hommage. J'aimerais revenir plus tard sur cette exposition des œuvres récentes et la rattacher à l'ensemble de son travail depuis vingt ans à Paris — dont j'ai connu les débuts et dont je vois là le majestueux couronnement, avec une maestria rare chez un artiste de 43 ans. Me sera-t-il permis de dire que les Montréalais, un peu déçus de l'avoir vu s'expatrier presque définitivement à Paris, ne le mettent pas à sa juste place, prêtant plus attention à d'autres, grands aussi, certes: on me rétorquera assez justement que Paris, en d'autres temps, ne tarissait pas d'éloges pour Le Brun, oubliant Poussin qui était à Rome, et pourtant! . . .

Si depuis longtemps je me suis familiarisé avec le travail excellent de sculpteurs comme Roussil, Trudeau et Besner, il y a seulement quelques semaines que je connais les pièces de pierre, de bois, de ciment ou les composés plastique-métal de Madame Jean McAllister, native des Etats-Unis, mais épouse d'un diplomate canadien-anglais. Au hasard des postes de son mari en Europe et en Asie, McAllister a beaucoup appris les techniques diverses de la sculpture moderne et certaines influences de l'École de Paris, d'un certain style italien ou japonais sont certes encore perceptibles chez elle, mais sa première grande exposition à Paris marque une étape importante dans l'œuvre de cette femme de 37 ans, qui manie avec maîtrise le burin sur le granit. Comme le dit mon confrère Denys Chevalier, elle sait fort bien "domestiquer la lumière", à quoi j'ajouterais qu'elle a le sens de l'espace respiratoire dans ses grottes de ciment et que ses fontaines ont une monumentalité rare, tout en demeurant fonctionnelles — et même démontables.

Deux Canadiens au 18e Salon de la Jeune Sculpture, à Paris

Le 7 juin a eu lieu la présentation à la presse du 18e Salon de la Jeune Sculpture, qui a quitté les jardins du Musée Rodin pour le square de la place des Vosges, ce qui l'associe aux nombreuses manifestations du "Festival du Marais", dans ce quartier qu'André Malraux s'attache à restaurer et faire revivre dans sa splendeur XVIIe siècle. Parmi la centaine d'artistes réunis, Denys Chevalier et son comité ont accueilli deux Canadiens cette année, en raison du succès qu'avait eu l'an dernier la section québécoise. On retrouve donc ici, comme à Mulhouse, Nice, Rodin et chez Jacques Massol un ciment de Mme Jean McAllister, une structure où l'étude du mouvement s'ajoute cette fois à celle de la lumière et du rapport statique des formes dans l'espace. Il y a également Philippe Saive, franco-canadien, lui. Il se range parmi les expressionnistes qui s'avancent vers une nouvelle figuration.

LE DYNAMISME DES PLASTICIENS DE MONTRÉAL

(suite de la page 48)

GINO LORCINI

Déguisant à peine leur fonction mimétique, les premières œuvres de Lorcini, développées à partir des analyses théoriques de Biederman, se définiraient comme un néo-réalisme structural puisant son contenu symbolique dans une certaine intuition scientifique sur les facteurs constitutifs de la nature, soit en particulier le primat du mouvement et du changement. "L'art n'est pas un langage, déclare Lorcini, et l'œuvre d'art participe essentiellement des caractéristiques non verbales de tout

objet." Utilisant la couleur d'une façon extrêmement parcimonieuse et uniquement dans le but de multiplier les émergences transitoires des plans reflétés, Lorcini tente — par une réaction quasi émotionnelle aux caractéristiques propres à des matériaux commel'aluminium—de multiplier les possibilités de variations à l'intérieur d'une structure de base strictement ordonnée. Préoccupé davantage par l'espace naturel modulé par la sculpture que par la réalité spatiale du peintre, il entreprenait récemment une série de sculptures où les trouées, les superpositions et les contrastes dans les axes des plans multiplient encore davantage les reflets fugaces des éléments internes et les réflexions des objets environnants.

JACQUES HURTUBISE

Jacques Hurtubise est sollicité depuis sa sortie des Beaux-Arts, en 1960, par la double exigence qui confronte aujourd'hui les artistes du Québec, soit le besoin d'une affirmation émotionnelle et le désir d'élaborer une structure picturale plus rigoureuse et abstraite. De la libération automatiste, il a gardé le sens de l'expressivité de la tache et certaines techniques de production, comme la décalcomanie. Du post-plasticisme, il a adopté des préoccupations structurales et un nouveau vocabulaire formel qu'il tente d'intégrer à son tempérament lyrique. A 20 ans, il alla chercher, pendant plusieurs mois à New York ce que les aînés croyaient pouvoir puiser à Paris, une brisure radicale avec tout le confor-

misme des écoles d'art. Pour lui aussi, ce fut une aventure dans la solitude. "Je n'y rencontrais aucun peintre, dit-il, je peignais frénétiquement de huit heures du matin à onze heures du soir, je ne fréquentais pas les galeries, sauf les vernissages de la Dixième avenue." Il y a vu pourtant Kooning, Gorky, Pollock, Reinhardt, mais déclare: "Quand je pense à cette époque de New York, je pense toujours à Van Gogh." C'est-à-dire à un retour au dynamisme qui animait, dans ses premiers tableaux figuratifs, de grands champs tumultueux.

Grand prix de peinture de la Province de Québec en 1965, il représentait la même année le Canada à la Biennale à Sao Paulo, avec ses premières recherches à caractère géométrique. Direct, passionné, empirique, Jacques Hurtubise, qui évolue rapidement, présente dans chacune de ses phases des images convaincantes. Dans sa première exposition solo à New York, en juillet dernier, il renouvelle, par la répétition au pochoir, la fonction de ses taches qui détruisent finalement la notion de fond. Son premier geste pictural fut de "détruire des surfaces parfaites." C'est par cette démarche répétée qu'il imprègne ses œuvres du dynamisme qui lui est propre.

MONTRÉAL AUJOURD'HUI

(suite de la page 51)

GOGUEN

sans cesse mouvant. Chaque toile est le point de départ d'un voyage vers une source incandescente où la couleur-énergie crée un espace-temps nouveau qui transcende les perceptions communes.

Ainsi la perception de l'espace tridimensionnel étant sous l'emprise de la loi de gravité qui régit l'univers physique, elle constituera une donnée psychologique de base qui influera sur la perception de la ligne d'horizon, pas toujours perçue ou présente au niveau de la conscience. Goguen explique que ce n'est pas sous l'influence de Mondrian qu'il en est venu à la peinture géométrique mais par une série de découvertes successives, alors qu'il peignait selon les critères de l'expressionnisme abstrait.

La découverte qu'il fit de la qualité énergétique de la couleur remonte à l'époque où il travaillait en blanc et noir à son tableau intitulé *Situation relative*. Il perçut alors qu'un des éléments véhiculait une telle énergie qu'il était obligé de restructurer sa toile au complet par rapport à cet élément. Il en résulta une œuvre où les noirs et les blancs avaient tous une valeur énergétiquement positive. Ce qui l'amena à la nécessité de la valeur globale du tableau.

Aujourd'hui, Goguen poursuit sa recherche de nouvelles perceptions fascinantes, lyriques, énigmatiques, engendrées par l'utilisation de la couleur-énergie. Le monde qu'il crée, de plus en plus complexe, n'a de limite que notre seule capacité de perception.

TROIS ARTISTES TORONTOIS

(suite de la page 67)

don jean-louis

Jean-Louis a essayé de poursuivre certaines implications de ses dessins dans la sculpture. Faites à partir de tubes d'acier galvanisé, celles-ci n'ont pas donné, et de loin, de résultats comparables à ses dessins. Peut-être est-ce dû au fait que la motivation de l'auteur pour l'expression sculpturale est plus commerciale qu'esthétique. Sur le marché artistique, un fait est aujourd'hui à regretter: les dessins se vendent moins bien que les modes d'expression courante que sont la peinture et la sculpture.

Je crois que la grande force de Jean-Louis réside dans l'adaptation parfaite de sa vision exceptionnelle à sa technique du dessin linéaire. Il attend un protecteur, un appui, ayant assez d'imagination pour comprendre que son art est un fait idéalement adapté à la décoration murale d'un ensemble architectural. Bien que son œuvre soit en général réalisée à petite échelle, une échelle "sur-homme" est implicitement suggérée par chaque dessin ou peinture de Jean-Louis.

michael snow

Quand, en 1960, Michael Snow commença d'utiliser sa promeneuse, il était absolument inconscient de la similarité existant entre ses mé-

thodes et celles des artistes "Pop" à New York et à Londres. Son motif était pris d'une série de dessins qu'il avait faits d'une femme en mouvement. Ce dessin, à l'époque où il l'a utilisé pour la première fois, n'était pas pour lui particulièrement significatif en temps que sujet ou forme. Mais maintenant, après six années d'existence, la promeneuse a acquis toutes sortes de significations du fait du nombre de variations et de répétitions auxquelles Snow l'a soumise.

L'animation de l'image féminine a débuté quand Auguste et Louis Lumière démontrèrent leur nouvelle invention: le "Cinématographe" à Paris, le 28 décembre 1895. Cette date est tout aussi commode que n'importe quelle autre pour marquer la naissance de l'obsession de l'homme moderne pour l'objet en mouvement comme moyen d'expression artistique.

La deuxième date importante dans l'histoire de la peinture contemporaine est celle de la présentation de la promeneuse sous la forme d'une succession d'images fragmentées. Le 17 février 1913, s'ouvrait à New York, l'Armory Show, cette exposition marque en fait le début de l'art du vingtième siècle en Amérique du Nord. L'œuvre la plus remarquée à cette exposition était le "Nu descendant un Escalier" de Marcel Duchamp.

Ces deux dates ressortiraient nettement dans l'horoscope artistique de Michael Snow: il a en effet travaillé comme animateur de film pour la télévision et il reconnaît volontiers l'influence prépondérante de Duchamp sur sa pensée. J'utilise délibérément "pensée" au lieu de "technique" ou tout autre mot, car pour moi Snow est essentiellement un artiste "conceptuel". Dans ses œuvres, l'idée est de la plus haute importance et si l'observateur n'est pas préparé à suivre le fil de la pensée de Snow, il est peu probable qu'il retire beaucoup des peintures, dessins, films, constructions et collages réalisés depuis 1960 et groupés sous le titre générique: "Travaux sur la Promeneuse". En anglais, le titre "Walking Woman Works" a une double signification: premièrement, tous les sujets traités dans cette série sont, à la satisfaction de Snow, devenus des objets d'art et deuxièmement, chacune de ses expositions doit être considérée comme un échantillonnage des modèles