

Génération 1950-1960

Guy Robert

Number 44, Fall 1966

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/58360ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Robert, G. (1966). Génération 1950-1960. *Vie des arts*, (44), 38–43.

"Pourquoi exiger tout de l'artiste? Pourquoi ne demande-t-on pas aussi aux spectateurs que chacun, selon ses possibilités, essaye de s'élever jusqu'à l'œuvre d'art? S'il n'y parvient d'emblée, qu'il insiste, même plusieurs fois. C'est ce que j'ai souvent fait. Si une génération n'a pas réussi complètement dans son effort, la suivante pourrait y réussir".

Gonzalez, 1935

génération 1950-1960

par Guy Robert

26—Gabriel Filion.
Hiver 1965,
ciment rehaussé d'huile.
39" x 43" (99 x 109,25 cm).



L'idée de progrès est une des idées les plus dangereuses de la théorie de l'histoire, surtout si cette histoire est celle d'un passé encore tout proche. Et une génération n'a jamais complètement réussi dans son double effort de la pensée et de l'action.

Cette dialectique de la pensée et de l'action peut se traduire dans le domaine de l'art, par les forces en présence de la création et de la contemplation. Dans cette perspective, on verrait que l'étude attentive de la sociologie de l'art est aussi importante que l'examen des biographies d'artistes et des études critiques concernant les œuvres.

Avant 1950

Ainsi, il n'est pas facile de pratiquer une coupe artificielle dans le développement récent de la peintu-

re québécoise, et de considérer à part ce phénomène que nous appellerons simplement la génération 1950-60. Un seul élément me semble créer un point de convergence pendant cette décade, et c'est l'affirmation précise des mouvements que j'ai déjà étudiés sous le titre de "Ecole de Montréal"⁽¹⁾.

En deux mots, la peinture québécoise se dégage peu à peu des anecdotes pittoresques, portraits de circonstances, et scènes de genre qui avaient marqué sa naissance au dix-neuvième siècle; et c'est grâce à l'influence de la peinture européenne du début du siècle que le langage plastique de nos peintres a pu s'articuler d'une façon plus remarquable, en abandonnant enfin un contexte conventionnel pour découvrir les sources spontanées d'une affectivité autonome et libérée.

Vint enfin le Groupe des Sept, c'est-à-dire le paysage canadien senti et traduit dans toutes ses modalités; et plus récemment, la double poussée de Pellan et de Borduas.

Pellan revenait en 1940 d'un séjour de quatorze ans en Europe, et ses bagages contenaient une bonne partie de l'aventure plastique vécue là-bas à travers toute la jeune génération. Pendant les années qui nous intéressent, Pellan termine son enseignement à l'Ecole des Beaux-Arts de Montréal, part pour Paris en 1952, présente une grande exposition au Musée national d'art moderne en 1955, et connaît sa première grande rétrospective canadienne en 1960-61.

Avant 1950, Borduas aura été le centre de la plus profonde révolution vécue au Québec. Notre digestion en éléments révolutionnaires

27—Stanley Cosgrove.
Nature morte,
fusain.
Galerie l'Art français.

28—Goodridge Roberts.
Nu sur une étoffe rouge, 1962,
huile.
48" x 60" (121,95 x 152,4 cm)

29—Claude Girard.
Peinture, 1963.
54" x 49½" (137,15 x 125,75 cm)

30—Edmund Alleyn
Jardin pour Anne, 1963,
huile.
39" x 39" (99,05 x 99,05 cm)

31—Marcelle Maltais.
Soleil de juillet, 1962,
huile.
22" x 22" (55,85 x 55,85 cm)

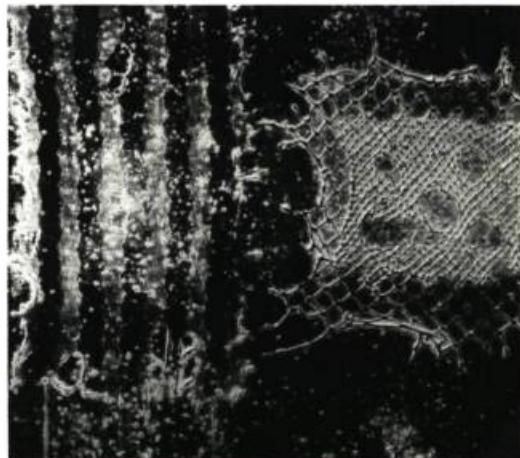
32—Jacques de Tonnancour.
Malélique, 1963.
21" x 24" (53,35 x 61 cm)



étant excessivement limitée, c'est en exil, à New York d'abord et à Paris depuis 1955, que Borduas poursuivra son œuvre personnelle dont les répercussions auront été et sont encore des plus considérables sur toute la peinture québécoise. Borduas meurt à l'étranger en 1960. Son œuvre présentée à Amsterdam en 1961, connaît ensuite les honneurs d'une rétrospective canadienne en 1962. *Riopelle et quelques autres*

Dès 1946, Riopelle comprend que la situation faite à l'artiste au Québec n'est pas drôle, et il part pour l'Europe, revient à New York, et s'installe finalement à Paris en 1948. Il y travaille énormément, et son œuvre s'impose progressivement, grâce à l'appui d'importants collectionneurs et au bon accueil de la critique. Que peint Riopelle pendant ces dix années, sinon des visions microscopiques, sinon des versions kaléidoscopiques de paysages, canadiens ou autres? Quel est son geste, sinon celui d'un découvreur ébloui par l'immensité du continent américain? Quel est son rythme, sinon celui de la vitesse nécessitée par une nouvelle civilisation technique?

La tradition du paysage connaît avec Riopelle sa plaque tournante. Le Groupe des Sept avait su libérer le paysage canadien d'une exploitation trop souvent dénuée d'originalité, et lui ouvrir les écluses de manières nouvelles au service de visions passionnées. C'est une sorte de paysage intérieur qu'entreprend de peindre Riopelle, ou une sorte de paysage intériorisé, qui n'a plus besoin des anecdotes de la géographie régionale pour trouver son identité. Il sait saisir l'état d'âme d'un paysa-





33—Albert Dumouchel. *Un moment dans la vie d'Anne*, 1966, acrylic sur toile. 48" x 60" (121,95 x 152,4 cm).

34—Louis Jaque. *Le Signe de midi*, 1966, huile sur toile. 38" x 51" (96,5 x 129,55 cm).



ge, si on peut se permettre cette comparaison animiste, et nous le traduire directement par le langage coloré de ses taches et de ses reliefs. Pendant que Riopelle établit sa réputation internationale de peintre canadien transplanté dans l'École de Paris, quelques autres artistes importants œuvrent dans la région de Montréal et vont de temps à autre respirer l'air, parfois plus libre, d'horizons différents.

Albert Dumouchel est devenu le maître de la gravure canadienne, et la source première de cette importante zone actuelle de notre production artistique, ce qui ne l'a pas empêché de poursuivre son œuvre picturale. Il est intéressant de suivre son évolution pendant les vingt dernières années, et voir avec quelle sensibilité et quelle sûreté il alterne entre la figuration et l'abstraction : toujours, c'est la même poésie qui anime ses tableaux, parce que toujours c'est la même simplicité qui imprègne le geste initial, celui de la perception. Son point de départ est de l'ordre de l'objet, paysages, natures mortes, personnages, qu'il transpose, par la magie de la traduction plastique, en des versions plus ou moins reconnaissables, mais qui savent encore véhiculer l'émotion qui se trouve à leur naissance et en préserver toute la fraîcheur.

De son côté, Jacques de Tonnancour prospecte les horizons mystérieux des secrets de l'être et nous propose les mouvements de fond d'un monde fuyant. Son évolution constitue une sorte de rituel entre les premières influences de Picasso et de Roberts, et une série de variantes dépouillées sur le thème des paysages de conifères, jusqu'aux tableaux plus récents, d'une énigmatique densité. On sent bien chez lui cette solitude et cette désolation qui habitent également l'œuvre du peintre québécois Jean-Paul Lemieux.

Bien que plus âgé que Dumouchel et de Tonnancour, Léon Bellefleur ne commence sérieusement sa carrière artistique que vers 1954, dans une première période de surréalisme grave et émouvant, qui se transforme vers 1959 en une série de tableaux fortement structurés, bientôt envahis par des éclaboussures explosives. Très récemment Bellefleur retrouve la grande magie de sa première veine surréaliste, ce qui a pour vertu de donner un substrat mieux nourri à des formes plastiques autrement parfois gratuites.

35—Léon Bellefleur.
Feux Modulés, 1965,
huile,
31 $\frac{1}{4}$ " x 25 $\frac{1}{2}$ " (81,65 x 64,75 cm).
Collection Roberts Gallery, Toronto.

36—Tobie Steinhouse.
Lumière dorée, 1959,
huile sur toile,
20" x 40" (50,8 x 101,6 cm).
Musée du Québec.

37—Jean-Paul Jérôme.
Antée, 1960,
pastel.

38—Roland Giguère.
A la santé du Volcan, 1963,
28 $\frac{3}{4}$ " x 36" (73 x 91,45 cm)
Musée du Québec.



Le courant surréaliste, qui a d'abord été exploité ici par Pellan, et ensuite d'une façon plus ou moins abondante par Dumouchel, de Tonnancour et Bellefleur, a trouvé son maître chez Jean Dallaire, mort il y a quelques mois sur la Côte d'Azur où il s'était fixé depuis cinq ou six ans, après une longue et pénible errance à travers des pays qui avaient perdu pour lui toute signification depuis sa captivité pendant la guerre 1939-45. Dallaire compose ses visages, ses personnages, ses natures mortes, ses engins imaginaires, en leur insufflant une sorte d'ironie qui ne nuit en rien, bien au contraire, à leurs abondantes poésies. On s'apercevra bientôt que Dallaire est un des peintres canadiens les plus importants de notre trop courte histoire.

Le mouvement automatiste, suite

Le mouvement automatiste se développe à Montréal à partir de 1942, grâce aux recherches et à l'animation de Borduas. Autour de lui, une équipe fermente et s'impatiente, et l'inévitable explosion se manifeste enfin en 1948 par la foudroyante pu-





cienne se manifeste à l'École des Beaux-Arts de Montréal sous le titre de "Art abstrait".

Plusieurs des peintres qui ont partagé l'idéal géométrique de ce mouvement l'ont abandonné, incommodés par l'étroitesse d'une théorie frigide et par une émotion qui ne pouvait plus être que bridée.

Mouvement lyrique

Ainsi on peut constater encore une fois le mouvement de balancier, l'alternance qui s'établit entre la psychologie romantique qui prévalait chez les automatistes, et la psychologie classique qui régnait chez les plasticiens ; puis entre le grand courant passionné de l'abstraction lyrique et la froideur cartésienne du récent courant montréalais Op.

Il est impossible de dessiner, même rapidement, la géographie tumultueuse de l'abstraction lyrique, mouvement le plus important de l'École de Montréal dans les années 1950-60. Nous pourrions utiliser une distinction de Jazz et parler d'une province "cool" et d'une province "hot"; d'une tendance où le lyrisme s'accommode bien d'un certain culte de la raison et d'un certain respect de la géométrie, comme chez McEwen, Maltais, Gervais, Filion, Aultane, Massé, Matte, Jacques ; et d'une autre tendance où le geste s'impose avec plus d'impétuosité, où les compositions révèlent davantage des tempéraments plus fougueux, ou plus démonstratifs, comme chez Mongeau, Voyer et Charbonneau. Encore ici, la dichotomie ne rend pas honnêtement compte de la réalité et il faut emprunter plutôt la vision dialectique et voir aussi la tendance du milieu, celle de Arsenault et de Girard, qui nous convie à la méditation, à la contemplation, dans des œuvres de "climat" où les émotions sont particulièrement communicatives.

blication du *Refus global*. Malgré les repréailles d'usage, le groupe poursuit, mais dans un contexte individuel, les mêmes espérances. Riopelle est déjà parti à Paris, mais Mousseau et Ferron, puis Letendre, Alleyn, et quelques autres, continuent d'exploiter cette technique de l'automatisme qui permet la manifestation la plus immédiate du sentiment, un peu à la façon d'un sismographe ; et le mouvement automatiste canadien devient parallèle au mouvement gestuel européen et au mouvement américain de l'*action painting*.

En 1950, l'exposition des "Rebelles", en 1952 l'exposition au Musée de Montréal, en 1954, "La Matière chante", et l'année suivante "Espace 55" sont les dernières grandes manifestations collectives du groupe automatiste.

Les peintres Fernand Leduc et Marcel Barbeau se détachent du groupe, se livrent à des recherches moins fougueuses, plus géométriques, et sont ainsi à la base du mouvement plasticien. On peut étudier dans leur évolution une recherche de dépouillement, qui leur fait abandonner le rythme impatient de l'automatisme au profit d'un assagissement formel se livrant parfois à la pratique de quelque dévotion cérébrale.

Le mouvement plasticien

En 1954 quelques jeunes peintres, Belzile, Jauran, Jérôme et Toupin, forment le groupe des Plasticiens, et continuent les expériences de Mondrian, Van Doesburg, Vantongerloo, Arp, Taeuber . . . Après celles des impressionnistes, les œuvres de Kandinsky, de Malevitch, des cubistes retiennent leur attention. En 1956 une section se forme sous le titre "Espace dynamique". En 1959, une seconde vague plasti-

39—P. V. Beaulieu. *Estérel*, 1964, huile sur toile.

40—Marcelle Ferron. *Peinture*, 1965, huile sur papier, 36 $\frac{1}{4}$ " x 28 $\frac{3}{4}$ " (92 x 73 cm).

41—Monique Charbonneau. *Ailleurs*, 1963, 30" x 40" (76,2 x 101,6 cm) Musée d'Art Contemporain

42—Louis Belzile. *Cybèle*, 1962, huile sur toile. Collection Roland Dumais.

43—Henriette Fauteux-Massé. Série "Mondes-lumières" 1965.



44—Réal Arsenault, *Kamouraska*, 1962.
63¼" x 51" (161,95 x 129,55 cm).

Mouvement figuratif

A Montréal, nous avons connu très peu de cette mauvaise peinture concertée qui sévissait à Paris et à New York il y a quelques années ; et nous n'avons à peu près pas connu cette mode volontaire de la nouvelle figuration, où d'un retour commercial à la figuration. Certains peintres comme Roberts, Cosgrove, Muhlstock, Surrey et M. A. Fortin, ont poursuivi leurs œuvres sans se laisser distraire par l'énorme pression de l'abstraction. D'autres peintres, comme Vanier-Beaulieu, Steinhouse, ont connu des périodes alternant entre la figuration et la non-figuration. Enfin, d'autres peintres ont développé leurs recherches sous l'éclairage surréaliste avec beaucoup de vitalité et d'intérêt : après Dallaire, Giguère et Tremblay, Caiserman, Scott, Gécin, Kitti Bruneau et Daniel Saint-Aubin.

Esquisse d'une sociologie de l'École de Montréal

Cette tranche de la génération 1950-60, que nous pratiquons dans l'histoire de la peinture au Québec, nous permet de reprendre brièvement quelques éléments d'une sociologie du mouvement de fond qui naît pendant ces dix années et qu'on peut appeler l'École de Montréal.

D'abord, le marché, puisque l'art possède sa dimension économique, dont les artistes doivent sérieusement tenir compte à partir du moment où ils veulent y gagner leur vie. La majorité d'entre eux comptent encore sur leur enseignement, sur leur métier, sur leur profession pour vivre, et consacrent une partie seulement de leur temps et de leurs énergies à la peinture. D'autres au contraire, et ils sont de plus en plus nombreux, réussissent à se tirer d'affaire grâce à des bourses, des subventions, des ventes à l'atelier, des ventes en exposition, et des contrats avec les galeries.

Le marché est organisé par les galeries et par quelques collectionneurs-marchands. Avant la fondation en 1950 de la première galerie d'avant-garde montréalaise, celle d'Agnès Lefort, il y avait déjà la Galerie de l'Art français, depuis 1934, et la Dominion Gallery depuis 1940 ; après 1950 les artistes voient soutenir leurs intérêts par des petites galeries qui naissent, grandissent ou disparaissent, comme la Galerie Waddington, la Galerie Denyse Delrue, la Galerie du Siècle, la Galerie Camille Hébert, la Galerie Martin, etc . . .

Chacune des galeries défend plus ou moins fermement son équipe, son écurie, et présente des expositions de groupes et des expositions particulières. Il y a encore très peu d'artistes qui sont liés par contrats substantiels à long terme, ceci parce que le marché local des œuvres d'art est capricieux et quelque peu imprévisible : les meilleurs clients depuis quelques années sont les jeunes couples, qui ne peuvent naturellement pas se payer une collection qui soit à la fois abondante et coûteuse. Les grands collectionneurs sont excessivement rares. Par contre nous avons une surabondance d'artistes, et donc naturellement un marché surchargé où l'offre dépasse de beaucoup la demande.

Pour tenir le public informé de quelques centaines d'expositions présentées annuellement à Montréal et dans la région, il faut un mécanisme bien rodé de chroniques et de communiqués dans les journaux et les revues, à la radio et à la télévision. Or ce mécanisme me semble défectueux en ceci qu'il est trop souvent partisan et arbitraire, livré à un amateurisme impéminent. La critique d'art professionnelle, je me répète, n'existe pas encore à Montréal.

Pour faire connaître notre art, il nous faudrait davantage de revues et livres s'y intéressant. Malgré leurs intérêts spécifiques, les revues *Vie des Arts* et *Canadian Art* ne suffisent pas à rendre compte d'une actualité débordante, et il y a place pour une revue d'avant-garde qui serait nettement engagée, et qui deviendrait le miroir exhaustif de l'actualité.

A propos des livres, je sais trop bien qu'il n'est pas facile d'en faire, mais il en faut, et les monographies et études d'ensemble nous offriraient les documents indispensables à une meilleure connaissance et à une meilleure compréhension de ce qui se passe dans l'art canadien.

Aux questions ayant trait aux rapports entre l'artiste et la société, signalons celle de l'École des Beaux-Arts, qui aurait avantage à emprunter plutôt la formule des ateliers libres ; celle des contrats de murales et d'intégration que les architectes offrent de plus en plus aux artistes et qui deviennent trop souvent invitations à la facilité et à la médiocrité ; enfin celle des manifestations de nos artistes à l'extérieur de notre pays, dans les galeries et expositions internationales.

En somme, la période 1950-60 a permis à l'École de Montréal de prendre forme, ce qui n'est pas peu dire. La période 1960-70, comprenant l'importante manifestation de l'Expo '67, devrait permettre à l'École de Montréal de se faire connaître avantageusement à l'extérieur. L'étroitesse d'esprit de trop d'artistes, de trop de dirigeants, de trop de marchands empêche malheureusement encore ce rêve de quelques-uns d'entre nous de se réaliser.

(1) Guy Robert : *École de Montréal*, collection Artistes canadiens, C.P.P., Montréal, 1964, 150 pages, 350 illustrations.

45—Rita Letendre au travail. *Symposium du State College de Long Beach (E.-U.)*.

