Liberté

LIBERTÉ
ART & POLITIQUE

La peinture **Figures du non-figuratif**

Gilles Hénault

Volume 1, Number 1, January–February 1959

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/59611ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Hénault, G. (1959). La peinture : figures du non-figuratif. *Liberté*, 1(1), 52–55.

Tous droits réservés © Collectif Liberté, 1959

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

Érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

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

que symbolisent les caisses et les malles bouclées. Tous rêvent de partir. Sauf le père qui peut-être seul sait ce dont il s'agit. Notons tout de suite que le père est un écrivain qui n'a jamais écrit — ce qui permet beaucoup plus qu'un naïf de quartier tel qu'on le trouvait dans "Le Gibet".

Tous rêvent de partir. Et pourtant. Eulalie, la tante, revient parce que son rêve portait de grosses bretelles, Sophie la fille parce que son ami l'a amenée au cinéma plutôt qu'ailleurs et Albert parce qu'il n'est jamais parti. La mère préfère parler et s'accrocher aux meubles; et seul grand-père, qui a l'intelligence de se taire, fait le pas en avant.

Ici encore le même sérieux, et le même rire. Mais un thème vrai comme le voyage, celui de la nécessité de marcher, de disparaître, de marcher encore et de changer de décor. "Le Gibet" présentait un rêveur, "Les Grands Départs" présentent des pèlerins: dans les deux cas quelqu'un cherche à ne pas rester *ici*. Et ici, c'est n'importe où, "le plancher des vaches", là où on étouffe, et c'est en quoi le théâtre de Languirand s'inscrit dans la ligne de pensée dont nous parlions au début; Languirand au théâtre dit d'une autre façon ce que les poètes et les romanciers disent de la leur. C'est un cran de gagné pour le théâtre et pour la littérature canadienne.

Jacques Godbout

La peinture

FIGURES DU NON-FIGURATIF

C'est grâce à la virulence des écoles et des chapelles que l'art non figuratif a pu faire une trouée dans l'esthétique conventionnelle, il y a une quinzaine d'années, au Canada.

Au cours de la période militante, il était normal que l'on mît l'accent sur les manifestations collectives, sur les valeurs qui opposaient l'art non figuratif aux conceptions artistiques traditionnelles. D'où un certain conformisme à l'intérieur même des mouvements d'avant-garde.

Des oeuvres de plus en plus nombreuses ont, par la suite, confirmé la vitalité de l'art nouveau. C'est alors que le non-figuratif a commencé à se manifester dans toute sa luxuriante diversité. Selon un processus d'évolution qui semble inscrit dans le mouvement même de la vie, ce monde d'abord en fusion s'est fragmenté en genres, en espèces, en individualités dont les oeuvres retrouvent par des voies nouvelles les qualités kaléidoscopiques du réel.

L'aboutissement provisoire de cette évolution est particulièrement sensible chez les artistes qui exposaient en fin d'année à la galerie Denyse Delrue et chez ceux qui ont présenté leurs oeuvres au public à l'École des Beaux-Arts, au début de 1959.

Pour la commodité du langage, on pourrait partager ces peintures en automatistes, en expressionnistes, en abstraits, etc. Or, il se trouve que les oeuvres ne sont pas aussi nettement délimitées. Il y a des expressions plastiques mitoyennes, des enjambements, des états transitoires chez un même peintre.

Par leur fixité, les mots, les catégories trahissent le dynamisme de l'évolution. C'est pourquoi je préfère me référer à des tendances dont les pôles seraient le lyrisme psychologique d'une part et l'intuition structurée, d'autre part.

Les peintres de la galerie Delrue mettent surtout l'accent sur le lyrisme en exploitant les possibilités de la matière picturale, en l'organisant selon un rythme où la spontanéité joue le rôle moteur. Certains, comme Dallaire, Jasmin, Giguère, Pellan, Dumouchel font appel à des effets de perspective. Leurs formes sont modelées à l'intérieur d'un espace qui n'est pas plein. Les objets y existent d'une façon autonome. Ou alors, comme chez Ferron, Bellefleur, Truchon, Tremblay, c'est l'espace lui-même qui est organisé, qui accroche la lumière avec plus ou moins d'intensité. Les rapports se font en tenant compte du poids, de l'épaisseur, de la profondeur. Dans sa débâcle, la matière est emportée par un courant émotif que l'oeil ordonne dans l'acte de peindre, mais n'endigie pas.

Cela se traduit chez Maltais par des oppositions violentes; chez Ewen par un lyrisme discret de tons légèrement discordants, et chez Mousseau par une intensité de couleur-lumière, résultat qui n'est pas étranger à ses expériences avec des matières plastiques. Chez McEwen, on rejoint une espèce d'impressionnisme abstrait, une vibration de toute la surface qui obéit à des courants sous-jacents.

C'est d'une façon arbitraire que j'ai ainsi groupé ces peintres en soulignant une de leurs caractéristiques, car chacun, — et c'est par là que la peinture non figurative montre que son éventail

s'ouvre immensément — chacun dis-je, apporte dans sa peinture l'expression d'un tempérament, d'un état d'esprit, d'une expérience plastique personnelle. Il me semble évident, par exemple, que ce qui est construit et statique chez Tremblay, est organisé en vertu d'un dynamisme chez Ferron; que Bellefleur concrétise son émotion dans un thème graphique (remous, spirales, éventails,) et que le métier y joue un assez grand rôle, etc.

Ces peintres ont en commun une fidélité au matériau, une volonté d'ordonner leur spontanéité selon un rythme qui leur est propre, de construire leur lyrisme sans l'enfermer dans le cadastre d'un espace géométrique.

Par contre, chez les sept peintres abstraits qui exposaient leurs oeuvres aux Beaux-Arts, au début de janvier, l'attitude est toute différente. Les plasticiens, qui se désignent parfois sous l'inquiétante dénomination de "peintres abstraits", se situent à l'autre pôle de la peinture non figurative, c'est-à-dire au pôle de l'intuition structurée. Ils reprennent à leur compte et refont d'une façon souvent originale, les expériences que poursuivent depuis de nombreuses années Arp et Mondrian.

Ils s'expliquent d'ailleurs dans un catalogue qui présente quelques-unes de leurs oeuvres. Je dois dire que leurs explications — différentes de l'un à l'autre, sinon contradictoires — ne rejoignent pas d'une façon adéquate la réalité de leurs tableaux. Molinari a très bien exprimé cette inadéquation en écrivant: "Tenter de verbaliser l'expérience plastique, c'est évidemment s'aventurer hors de la peinture". Je souscris d'autant plus volontiers à cette phrase que j'en éprouve présentement toute l'amère vérité.

Toutefois, les bonnes intentions, pas plus en peinture qu'en littérature, ne sont des garanties de succès. L'observateur, en face du tableau, est bien forcé de ne tenir compte que des réalités plastiques. En définitive, même dans un contexte nouveau, ce sont les qualités picturales qui expriment l'expérience du peintre. Le choc émotif ne peut venir d'ailleurs: ni des concepts, ni du système, ni de la volonté d'objectivation. Le tableau me parle un langage plastique, avec ses éléments propres: lignes, formes, surfaces, couleurs, rythme, matière.

Dans la production de cet esthétisme de la rigueur, mes préférences vont en définitive à ce qu'il y a de plus sobre, de plus épuré: aux toiles de Molinari, pour la structure; à celles de Tousignant pour l'espace; à une toile de Leduc "Orientation" pour le dynamisme de la couleur; à une toile de Belzile "Pieds-de-Vent" pour le jeu des plans. Juneau joue très habilement avec l'illusion d'optique qui est l'espèce de trompe-l'oeil de la peinture abstraite, mais il a déjà donné des oeuvres supérieures à celles qu'il exposait

avec le groupe des sept. Chez Gogen, la simplicité devient simpliste, probablement parce que sa peinture semble plus destinée au mur qu'au tableau de chevalet (en quoi d'ailleurs je ne lui donnerais pas tort). Par contre, Toupin complique trop ses motifs, ses rapports de lignes et de couleurs, et brise ainsi l'unité de son tableau.

Ces quelques notes sont très brèves pour rendre justice à l'ensemble du mouvement non figuratif qui s'est manifesté au cours de ces deux expositions (chez Delrue et aux Beaux-Arts). Je serais trop heureux qu'elles soient simplement l'amorce d'une curiosité chez ceux qui tiennent encore l'art non figuratif pour une aberration d'esprits malades ou pour la monstrueuse manifestation d'un psychisme délirant.

En terminant, je voudrais souligner la présence chez Delrue des oeuvres de deux jeunes sculpteurs très personnels: Vaillancourt et Roussil. Ce dernier est à l'aise dans l'énorme et le monumental. Les pièces qu'il expose sont à l'échelle humaine, mais conservent les qualités de ses pièces plus importantes. Elles s'étalent avec une hardiesse végétale dans un espace où l'on croirait qu'elles vont prendre racine et croître.

Vaillancourt s'exprime avec des alternances de vides et de pleins dans un jet totémique.

Enfin, Mario Mérola expose une très intéressante murale en bois où les reliefs et la couleur accrochent la lumière sans briser l'unité de l'ensemble.

Gilles Hénault

LA MUSIQUE

On commence de se rendre compte que la saison musicale qui se déroule actuellement à Montréal est peut-être la plus importante de notre histoire culturelle. Ce n'est pas que les concerts soient plus nombreux (ce qui est d'ailleurs exact) mais plutôt que la vie musicale de notre ville atteint maintenant à un niveau international.

Parmi les chroniques du passé, on peut se rappeler des saisons au cours desquelles à peu près le même nombre de concerts ont eu lieu, mais ces concerts étaient pour la plupart d'un niveau, disons, paroissial. On a eu des chorales, des récitals d'orgue, et