

Expositions

Number 31, Summer 1963

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/58518ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

(1963). Review of [Expositions]. *Vie des arts*, (31), 40–43.

EXPOSITIONS

SALON D'UN SALE PRINTEMPS

Ou salon sale d'un printemps triste. Salon des grands ahurissements qui vous donne une de ces nostalgies sinistres, car cette peinture fait mal aux yeux. Qui blâmer de ce gâchis officiel, de cette intolérable farce, de cette ridicule exposition ? Le Musée, qui organise le Salon ? Les membres du jury ? Les artistes qui envoient de telles œuvres ? On nous avait dit que mille artistes du Canada, des Etats-Unis, de France et d'Angleterre s'étaient inscrits, envoyant près de deux mille œuvres : on a exposé 118 œuvres de 103 artistes. Dans les présentes conditions, il faut réclamer le droit, pour les critiques et les journalistes, de voir les refusés : cette anarchie devient intolérable et ridicule.

D'abord, les prix. Le tableau de Harold Town (si le catalogue du Musée était sérieux, il nous indiquerait les dimensions) semble avoir été beaucoup moins important que le nom de l'artiste, dans l'attribution du grand prix : il arrive parfois à Town de réussir de fort belles œuvres, mais cette fois la chance ne l'aura pas servi, et cette surface, dont la composition est gratuite et mécanique, méritait bien ce prix de circonstance. Le tableau de Lochhead ne vaut même pas d'être mentionné. Le tableau de Charles Gagnon, un « trou » sale, me convainc dans un jugement que j'ai déjà porté sur son œuvre : simplisme, platitude, trivialité. Le tableau de Jean McEwen, fortement construit et présentant des effets de dilutions lumineuses intéressants, me fait quelque peu oublier la dimension industrielle qui menace l'artiste. Tobie Steinhouse nous présente une très précieuse gravure, chaleureuse et vibrante : pourquoi n'accorderait-on pas le grand prix à une gravure, quand elle est de cette qualité ? Armand Vaillancourt a signé un petit bronze intime, dont les tons or et gris cendré animent les rythmes syncopés du bloc, audacieusement campé sur des piliers à peu près cylindriques : cette petite forêt nous convie à un voyage végétal et minéral imprévu.

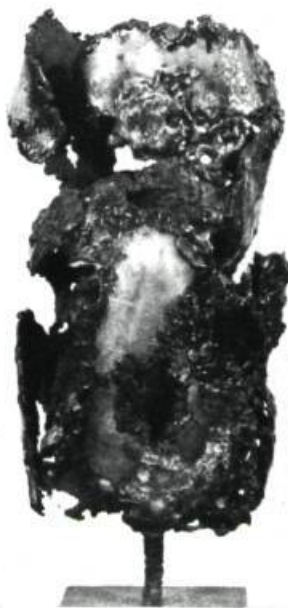
Vaillancourt et Steinhouse risquent de m'attendrir. Auparavant, j'ai encore quelques réserves à formuler. Et d'abord, le groupe des œuvres sales, dégoûtantes, mal faites, celles de Gagnon, Gibson, Hodgson, Bush, Coughtry, Fraser, Giunta, Hurtubise, Shadbolt, McElheron. Ensuite, le groupe des œuvres glaciales, mortes, impuissantes et vides, celles de Molinari, Tousignant, Langlois, Peters, Syverson.

Parmi les collages, un sens du mystère et de la profondeur étonnant chez Fiorucci ; une belle composition, dansante, jazzée, de Louvin ; un très mauvais collage de Bates. Parmi les tableaux, le dramatique paysage de Bonli, dépouillé, désertique, dense ; la mise en page soignée et les beaux dégradés rouges-bleus de Filion ; les textures de Hruby ; la souple lumière de Partridge ; les tensions en relief de Toppings ; la minutie des graphismes de Rouleau.

Parmi les graveurs, après Steinhouse, le beau geste lithographique de Pichet, Shirley Wales, le fort impact de « Aji » de Gaucher, la douce lumière de Monique Charbonneau. Parmi les sculpteurs, un Braitstein

plus concentré, un Fortier trop près de Gonzalez, le beau mouvement fragile et aérien de Gauguet-Larouche, le mur clos de Kahane, le fascinant et si étonnant et si neuf rythme de clous de Partridge ; l'attentive forme de Joyce Rose. Inévitablement, les formes ridicules de Miller, Merola, de quelques autres, la forme avortée de Huet. Enfin, le Christ poignant et dense de Sadowska.

Le quatre-vingtième Salon du printemps du Musée des Beaux-Arts de Montréal m'invite à me poser cette question : ne serait-il pas temps d'arrêter cette entreprise qui devient de plus en plus désastreuse, et de penser à autre chose ? Par exemple, un salon de la gravure, seulement ? Ou de la sculpture ? Un salon des plus de soixante ans ? N'importe quoi, mais plus, jamais plus — s'il vous plaît — cette chose immonde, qui salit les quinze œuvres valables englouties dans cette boue de grande débâcle.



Ci-dessus : Une sculpture de Joyce Rose. Métal émaillé. (Galerie Libre)

Ci-contre : Monique Charbonneau. Nuit acceptée. Huile. (Galerie Agnès Lefort)

JOYCE ROSE

A la Galerie Libre, en avril, Joyce Rose, ses émaux, ses sculptures, et ses techniques d'une minutie incroyable. Les formes que l'artiste impose au cuivre devenu souple et disponible, se marient avec les lumières de l'émail. Joyce Rose fixe dans le métal, plonge dans la couleur ses images étonnantes : les masques, le bestiaire, les végétations, constituent une vie impliquée dans le cuivre autour duquel les flammes des chalumeaux rôdent encore, fouillant les secrets des mondes imaginaires.

Nous pouvons oublier le métier immense de l'artiste, et nos préjugés devant les œuvres qui ne sont pas de-la-peinture-à-l'huile-sur-toile : Joyce Rose nous signale la difficile communication, le malentendu, la solitude, la métamorphose des éléments. Le geste du sculpteur redevient risque et profonde recherche.

TOBIE STEINHOUSE

Au Musée des Beaux-Arts, on exposait en avril des gravures de Tobie Steinhouse. L'artiste a exploité habilement, trop peut-être, les séries : il suffit, à partir des mêmes planches gravées, de changer les encrages, pour obtenir des variantes à frais réduits et à travail réduit également. L'astuce est utile, mais parfois les tons se déploient artificiellement : on a la pénible impression d'en trouver pour tous les goûts.

La série des vents, la série des souterrains, la série des firmaments balafrés de queues de comètes ; la série des cathédrales, entre deux nœuds, deux tourbillons, deux nébuleuses, dont la « cathédrale-nuit » constitue la synthèse ; la série des rêves, aux climats légers et aux gestes recueillis ; la série des forêts, denses, dont les porosités et les clivages des cellules font rêver ; la série des nuits, aux féeries musicales, aux filets qui développent leurs rythmes pour notre envoûtement.

MONIQUE CHARBONNEAU

Monique Charbonneau nous convie en un pays de chaleureuses lumières et de paisibles rencontres : ses images sont maintenant mûries, creusées d'un geste devenu grave, lourd, habité. Le paysage intérieur, le seul inépuisable, nous livre quelques visages de « rares escales ». Le lyrisme de l'artiste, d'une telle retenue et d'une infinie délicatesse, n'efface pas l'inquiétude du poignet, le tremblement de l'œil.

C'est un art de « Nuit acceptée », dans toute la magie d'un monde qui n'en finit plus de commencer et de s'éveiller aux songes. Des choses graves sont ici dressées, qu'il faut accueillir tendrement, comme d'un ami malheureux qui ne saurait que faire de divertissements. Peinture de profonde nécessité. Les signes secrets, gravés sur « la porte interdite », nous conduisent au nid de grave rencontre, d'une indicible nostalgie.

L'art de Monique Charbonneau a quitté la gracieuse courbe des gestes de lune, et c'est terrestre que sera désormais sa lumière.



HENRI JULIEN

Henri Julien a vécu de 1851 à 1908 : on faisait une petite rétrospective, bien présentée, de ses œuvres à la galerie Morency Frères, en mars. Huit des huiles montrées appartenaient à la famille Simard, et avaient été prêtées pour cette occasion. Vers la fin de sa vie, Henri Julien s'est adonné à la peinture à l'huile, dans le style anecdotique de Kriehoff, dont « La criée des âmes » constitue un excellent exemple ; cette dimension anecdotique se retrouve également, plus vive me semble-t-il, dans ses dessins ; et c'est au caricaturiste Julien que je m'attarde davantage, fin observateur, malicieux sans être méchant, remarquable de virtuosité et de rudesse, de précision et de tendresse, dans la série publiée en volume en 1916 sous le titre « Songs of the By-Town Coons ». Henri Julien, « le plus méconnu et le plus grand de nos petits maîtres » (Paul Dumas, *Vie des Arts*, Noël 1958, page 23), a réussi ce petit lavis délicat et précieux, d'un geste rapide mais combien poétique, « Scène marine », qui se trouvait perdu dans un coin de l'inattendue et modeste rétrospective.

ALBERT DUMOUCHEL

Il est des œuvres qu'on porte dans son regard et qu'on n'aime pas expliquer, commenter ou juger. Ainsi de celle de Dumouchel, en ce qui me concerne. Chaque semaine, je m'arrête à son atelier avant d'aller donner mes cours, à l'École des Beaux-Arts de Montréal : il ne s'y trouve pas d'œuvres de Dumouchel, qui est là pour initier les étudiants, les apprentis, à ce langage grave et patient de la gravure. Je savais qu'une exposition se préparait, je voyais bien l'air dégagé, confiant de Dumouchel, j'entendais ses propos sereins et fertiles, j'avais confiance. J'attendais sans hâte cette exposition, comme une chose qui doit arriver en son temps.

C'est à la fin d'avril, chez Camille Hébert, qu'Albert Dumouchel a exposé gravures et tableaux. Les gravures variaient entre le vert banquise et le relief blanc du « Manteau de froidure », et les bruns profonds et denses de « Stèle pour le roi Méné », où les végétations secrètes et les fossiles hiératiques tissent un solennel moment d'une fragile éternité, celle d'une dynastie inconnue. Quelques monotypes dé-

licats nous faisaient regretter l'absence de dessins, dans cette exposition où les tableaux tenaient la vedette.

L'aventure plastique de Dumouchel en est essentiellement une de la personne, irréductible, grave et instinctive, profondément instinctive. Charnel est cet art, et chaleureux dans sa générosité et dans son accueil, et grandement attentif à la présence de la matière. La composition chez Dumouchel continue à dominer le tableau, qu'il s'agisse des œuvres sombres et sans empâtements de 1959, ou des reliefs somptueux de fraîche date. Il se trouve chez lui à la fois une aisance du langage, une maîtrise technique, un impact affectif et un lyrisme convaincant, qui nous invitent à une profonde rêverie, celle de l'imaginaire.

Guy Robert

Ci-dessous : Albert Dumouchel. La Bergerie. 1959-62. Huile sur masonite. 32" x 48" (81,30 x 121,90 cm). (Galerie Camille Hébert)



CINQ JEUNES PEINTRES

Exposition d'une très belle tenue, que celle des « cinq jeunes peintres » organisée par la galerie Camille Hébert. Elle renouvelle les cimaises, qui fatiguent un peu d'accueillir toujours les mêmes noms. Elle donne un peu d'air pur, après la déception du Salon du Printemps, dont l'inconséquence devient la règle (et dont nous finirons par ne plus pouvoir parler, s'il continue ses erreurs).

Les cinq jeunes peintres en question sont tous des produits de l'École des Beaux-Arts. Ils y ont obtenu des diplômes, ils y travaillent encore (en particulier en gravure, à l'atelier de Dumouchel) et certains y sont même professeurs. Nous sommes donc en présence d'un groupe homogène dans lequel, comme au théâtre antique, les unités de lieu et de temps sont respectées, sinon celle d'action. Guy Montpetit excepté, ces peintres sont marqués par leur milieu, l'École, et par les recherches de Dumouchel lui-même. Mais déjà des particularités se décèlent en chacun d'eux. Surtout, leur travail possède cette qualité inestimable : le sérieux, qui nous change de l'amateurisme. On expose trop souvent à Montréal n'importe quoi, pourvu que cela ressemble tant soit peu à de « l'art moderne » (sic) et puisque de toutes façons, nous sommes portés volontiers à l'extase... Ici, au contraire, chez ces peintres (qui ont la modestie de se laisser appeler « jeunes »), nous trouvons de la véritable peinture. Nous sommes en présence de professionnels, cela se sent, de gens du métier, qui ne nient pas ces influences dont je parlais plus haut, qui recueillent et décantent les leçons de la peinture actuelle, et qui constituent la « troisième vague » de peintres de l'École de Montréal.

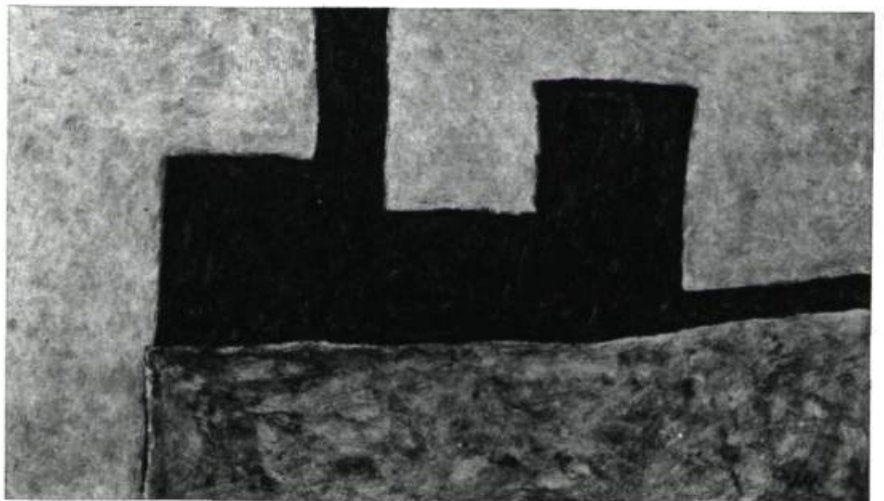
André Thérout emploie la couleur surtout en tonalités brunes, avec toute la gamme des tons chauds : terres, siennes, ocres, jaunes, couleurs ensoleillées tendant vers la chaleur extrême des rouges, qui ne sont jamais utilisés, mais suggérés par le feu intérieur de la palette. Les accords sourds créent des pulsations si fortes que l'espace de la toile semble battre comme une feuille de papier soumise à un souffle d'air chaud ascendant, et qui vibre comme un poisson dans l'eau courante. L'impression très sensuelle de cette palette est renforcée par la composition cellulaire du tableau, composition qui crée un certain nombre de plans superposés, ménageant de mystérieuses zones, à peine entrevues, en une sorte de ballet du dix-huitième, durant lequel nos aïeux faisaient grand cas... d'une cheville brusquement dévoilée. Cette composition cellulaire, on le voit, permet beaucoup de contrepoids et de fugues. Thérout l'utilise souvent, et la complique parfois de textures en profondeur, de matières ferrugineuses, agglutinantes, qui semblent issues directement d'un cratère. C'est une peinture de suggestion, de profondeur, belle sans être jolie, et qui dénote une forte personnalité, refermée sur un monde intérieur grouillant de phantasmes, très riche, et qui n'a sûrement pas fini de nous donner à voir.

Robert Wolfe me semble plus extériorisé que Thérout, plus préoccupé du miroitement lumineux de ses surfaces. Il compose en amples figures géométriques (sans aucune raideur), accrochées les unes aux autres sur des plans très marqués, très différenciés,



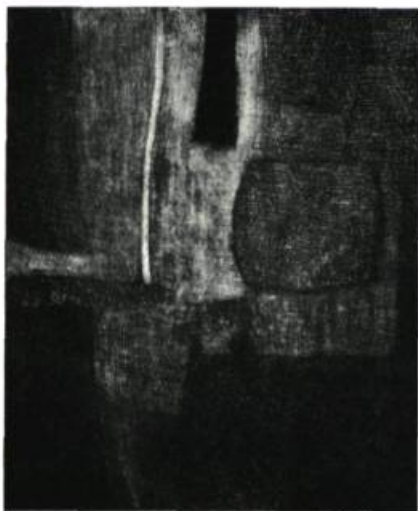
Ci-dessus : André Thérout. Peinture. Liquitex sur toile. 39" x 31¼" (99 x 80 cm) (Galerie Camille Hébert)

Ci-dessous : Robert Wolfe. Mais le désert entend. Liquitex sur masonite. 24" x 42" (61 x 106,70 cm) (Galerie Camille Hébert)



surfaces bien marquées et très sobrement disposées. Puis, il étudie les jeux de la lumière sur les textures, à l'aide d'une palette extraordinaire : gammes de gris « Trianon », gris bleutés, passant aux bleus très lumineux, voire aux lilas pourpres, aux violacés, aux verts crus. De très beaux voisinages se créent entre ces couleurs, très douces mais qui jamais ne glissent vers la mièvrerie. Enfin, sur ce travail d'ensemble, Wolfe étend son goût des surfaces chatoyantes et travaillées par un procédé d'alternance des couches de différents brillants. Certaines études, comme « j'offre à la nuit », sur des bleus très foncés, presque noirs, rappellent les essais de profondeur d'un Reinhardt, mais en beaucoup plus sensible, et avec une touche plaisante d'orientalisme.

Guy Montpetit est plus difficile à saisir de prime abord, ce qui n'enlève rien à la qualité de sa peinture. C'est un lyrique, mais d'un lyrisme retenu, si les deux mots peuvent s'accompagner. Sur des fonds gris et blancs, où la couleur se mêle très discrètement aux fumées laiteuses, il plaque les explosions, violemment, et les emmêle elles aussi en des ballets syncopés. Nous ne sommes plus ici auprès de Poliakoff ou de Rothko, mais sous l'influence de l'École de l'Action-Painting, un lyrisme cependant que l'on aurait dompté peu à peu, et qui de temps en temps ferait une trouée vite absorbée par le nuage lumineux qui baigne le tableau. Expériences intéressantes, qui vont se cristalliser bientôt, semble-t-il, et qui donnent l'impression d'un monde en gestation, cosmique, d'un grouillement de genèse. Guy Montpetit est sûrement un passionné.



Roland Pichet. *Les gorges du vent*. Eau-forte. 29" x 21" (73,65 x 53,35 cm) (Galerie Camille Hébert)

À côté de ces trois peintres, Roland Pichet et Serge Tousignant exposent leur travail de graveurs — Tousignant cependant est aussi un peintre au sens propre du mot, qui travaille présentement en gravure. Ce dernier est le plus violent des deux. Des noirs profonds (ou plutôt des teintes noirâtres) strient ou tachent ses gravures, qui se tiennent souvent dans les tonalités de couleur tabac. Souvent aussi, son travail s'appuie sur une base figurative, telle cette « femme à la boucle



Vermy. *Peinture*. Huile sur papier. 18 3/8" x 13 3/8" (48 x 34 cm) (Galerie Camille Hébert)

d'oreille » très bien construite. Pichet, dans certaines lithographies, semble lui aussi grouper trois ou quatre personnages, dressés en une foule compacte (ou bien est-ce une illusion ?). Dans ses gravures, au contraire, c'est la texture, la couleur, l'espace qui prennent tout l'intérêt. Son art est très travaillé, et aussi intérieur que celui de Théroux. La grande qualité de ces deux graveurs reste, je crois, justement la « qualité ».

Comme pour ajouter un bijou (ou deux) à une très belle femme, la Galerie accompagne ces cinq peintres d'un de leurs aînés, Harry Vermy, dont deux magnifiques tableaux (quoique trop petits à mon goût) sont accrochés à la cimaise. On reconnaît facilement dans ces huiles sur papier la minutie et l'impeccable facture du tech-

nicien qu'est Vermy, dont l'origine hollandaise est sûrement pour quelque chose dans le talent particulier. Par touches de couleurs très nobles, chatoyantes, dans lesquelles semble jouer une lumière fugace, Vermy cerne, préserve, ménage des stries blanches, seuls témoins du papier pur. La construction de ces signes très marqués est parfaite, on les croit posés d'abord — ou après — sur le fond chatoyant de la couleur. En réalité, ils sont le mur que celle-ci ne peut franchir, ou l'excès évité par le lyrisme, qui sort ainsi grandi de ce combat. La matière, elle, est obtenue de savants mélanges de diluants, qui la nervurent en dentelles minuscules. Deux très belles études, qui complètent bien l'exposition.

Jacques Folch