

La sculpture des Automatistes

Lise Lamarche

Numéro 25, automne 1993

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/10117ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (imprimé)

1923-2551 (numérique)

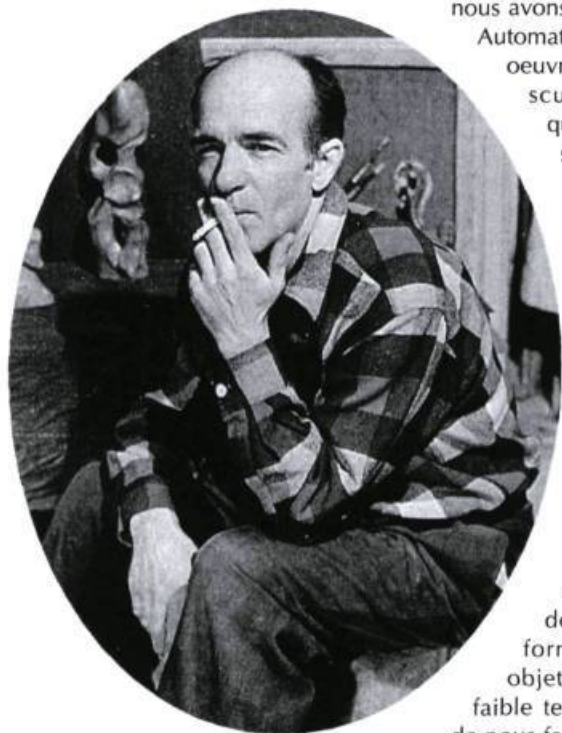
[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lamarche, L. (1993). La sculpture des Automatistes. *Espace Sculpture*, (25), 22–26.

De la modernité
au modernisme

From Modernity
to Modernism



La Sculpture DES Automatistes

Lise Lamarche

Borduas dans son atelier à Saint-Hilaire, 1951. Photo: MACM.

«[...] l'automatisme des peintres autorise des joies immédiates, la première trace laissée par tel geste fulgurant pouvant être la bonne; mille coups de ciseau ou de burin ne sont qu'un prélude dans le travail — même automatique — du sculpteur.»

— ÉDOUARD JAGUER, *Sculpture 1950-1960. Poétique de la sculpture.*

Plutôt que de partir à la recherche d'une hypothétique définition de ce que l'on pourrait assurément nommer "sculpture automatiste", nous avons opté pour la méthode des petits pas : suivre à la piste les Automatistes lorsqu'ils exposent collectivement (ou presque) leurs oeuvres et voir la place que le groupe donnait lui-même à la sculpture. Cette manière de procéder, à l'ancienne en quelque sorte, vient en grande partie du fait que ce travail s'inscrit dans une recherche plus vaste sur l'histoire de l'Automatisme¹ et qu'avant de conclure, il faut bien rassembler son matériel...

1946. Première exposition collective, rue Amherst

On sait par certains témoignages et par quelques photos d'accrochage de l'exposition de la rue Amherst que des sculptures furent présentées lors de la première exposition collective du groupe automatiste. Mais on jugera de l'état des choses par une "vue partielle" de l'exposition publiée dans le catalogue de 1971, *Borduas et les automatistes*² : des peintures et des encres (?) sont disposées sur les murs d'un vaste local, l'une de ces "galeries improvisées", pour reprendre l'expression des auteurs de *Refus global et ses environs*³, où les Automatistes exposaient à la fin des années quarante. Un socle recouvert de jute et de formes découpées ou peintes supportent deux (?) petits objets qui seraient de Mousseau.⁴ Ce document visuel, de faible teneur informative sur les oeuvres, nous permet toutefois de nous faire une idée de la "présence" des objets dans cette exposition : présence discrète, disons-le et disposition bien traditionnelle d'une petite sculpture sur socle contre un mur. Jean-Paul Mousseau, à qui nous avons demandé des précisions sur la sculpture montrée dans les premières expositions automatistes, soutenait que la décision d'en inclure ou non ne relevait pas d'une discussion et d'un consensus de groupe mais que chacun décidait ce qu'il voulait accrocher et présenter.⁵ Mousseau avait alors choisi,

comme il le fera l'année suivante, de montrer des petites sculptures en plus d'oeuvres bidimensionnelles.

On ne relève dans le dossier de presse, qui comprend assez peu d'articles sur l'exposition de la rue

Amherst, aucune mention de sculptures ou d'oeuvres tridimensionnelles. On parle de peintres uniquement et les chroniqueurs semblent s'intéresser beaucoup plus à l'émergence d'un groupe et aux liens entre Borduas et "ses disciples" ou "ses interprètes" pour reprendre les titres de certains articles.⁶

1947. Tableaux et sculptures, rue Sherbrooke

Le silence de la critique sur la sculpture fut fort discrètement rompu dans la presse montréalaise à l'occasion de la seconde exposition du groupe. Robert Ayre dans un compte rendu de la saison artistique à Montréal pour la revue *Canadian Art* mentionne ainsi l'exposition : «In a studio on Sherbrooke Street, Claude Gauvreau sponsored an exhibition of painting and sculpture by Borduas, Marcel Barbeau, Roger Fautoux, Pierre Gauvreau, Fernand Leduc and Jean-Paul Mousseau.»⁷ On s'étonnera peut-être de l'emploi du mot "sponsor" qui gallicisé en est venu à signifier aujourd'hui le mécénat d'affaires. Ayre marquait ainsi l'importance du rôle de

Claude Gauvreau comme organisateur d'expositions. Le critique n'ira pas plus loin quant à la sculpture que le seul fait de mentionner laconiquement sa présence.

Tancredè Marsil Jr. à qui l'on doit, comme nous le savons tous maintenant, l'appellation contrôlée du groupe, les Automatistes, nous permet d'établir la présence d'œuvres tridimensionnelles dans cette exposition puisqu'il signale des « constructions et des céramiques [de Mousseau] dignes de mention ». « Sa *Construction No 3* rappelle, écrit-il, certains travaux de Weber⁸ mais mis dans l'espace. »⁹ Dans l'un de ses entretiens, Mousseau soulignait les relations entre ses "constructions" et ses propres dessins ou ses encres.¹⁰ Marsil a préféré marquer le lien avec un peintre assez bien connu à l'époque plutôt que de noter la cohérence interne dans une même œuvre, fidèle en cela à une pratique fort courante, hier comme aujourd'hui quand il s'agit de parler de sculpture : les critiques d'art, en effet, plus habitués au "langage pictural" comparaient volontiers les "constructions", encore assez inhabituelles à l'époque dans les expositions montréalaises à tout le moins, à des dessins dans l'espace ou à des tableaux, à des échappées libres de formes bidimensionnelles.¹¹

Dans un article sympathique aux Automatistes, Charles Doyon est plus disert quant à la prestation de Jean-Paul Mousseau. Étant donné la minceur des références à la sculpture dans les expositions des Automatistes, on comprendra que nous citons ici les deux passages consacrés au jeune artiste. Après une mise en garde contre un certain enlèvement possible et signalé que Borduas échappe à cet avertissement, Doyon s'explique plus avant :

Pourquoi aussi cette hâte chez certains à nous montrer du travail à la pièce, des ébauches inspirées, des projets miniatures. C'est pour cela que nous consentons à considérer les esquisses de quelques-uns dont Mousseau, comme des exercices d'appropriation et des épreuves disciplinaires. En témoignent toutes ses perquisitions au creux de l'ombre et ses curieux photo-montages ? Avec ses sculptures construites, dont "Céramique", une bête à quatre têtes tentaculaires, on assiste à des variations sur la matière.

[...]

Mais pour en revenir aux jongleries de Mousseau qui dit-on se dépense trop, s'il est prodigue, c'est qu'il a des ressources et que dans cette tête en broussaille, il y a accumulation. Louons cette pétulance ! Elle est de son âge. Quand il aura pincé toutes les cordes, assagi, épuré, il pourra s'attaquer au grand œuvre. Nous avons trop d'écrivains timorés, et de gens assis, pour ne pas admirer ceux qui osent, ceux qui s'écartent des chemins battus ou qui brûlent leurs vaisseaux. Le succès est aux audacieux.¹²

On voit donc Charles Doyon hésiter dans son appréciation de la diversité des "objets" (encres, sculptures, photo-montages) proposés par le jeune Mousseau, alors âgé de vingt ans : œuvres d'apprentissage, soit, mais audace et "pétulance". Ce sera une constante de la critique de Mousseau que de saluer sa diversité et de louer (ou de dénigrer) son esprit d'aventure. Et on retiendra peut-être cette curieuse formule du critique qui pour parler de sculpture ajoute une expression de plus au lexique : « des perquisitions au creux de l'ombre... » (Beau titre d'exposition !)

Les "constructions" de Mousseau, si l'on en juge par une vue d'ensemble souvent reproduite¹³, sont tout simplement déposées sur une table dont on peut cette fois faire le tour. L'utilisation du chevalet comme support d'une œuvre de Pierre Gauvreau et la présentation simple des sculptures de Mousseau accentuent l'aspect "maison", ou atelier d'artiste, de l'espace d'exposition. Nous n'en sommes pas

encore au grand cube blanc aseptisé des années soixante-dix, au *look loft*, mais nous ne sommes plus dans "l'encombrement" traditionnel des expositions.

1948. Le manifeste *Refus global*

En août 1948, pendant les vacances scolaires, paraît *Refus global*, une modeste publication ronéotypée (sur machine Gestetner - certains se rappelleront peut-être l'odeur des encres et les difficultés de corriger les coquilles). Ce que l'on appellera dans les années quatre-vingt un "livre d'artistes" est lancé, seul, sans exposition d'accompagnement, à la librairie Tranquille. Outre la couverture de Riopelle (avec un texte de Claude Gauvreau), quelques illustrations émaillent l'ensemble : cinq reproductions de tableaux¹⁴; cinq photographies de scène prises par Maurice Perron; deux vues partielles des deux principales expositions du groupe, en 1946 et 1947; deux photographies de Sullivan, dont l'une avec un costume de Mousseau; et deux reproductions de sculptures (Marcel Barbeau, *Coquille évoluée des mers brûlantes*, papier mâché; hauteur, 28 pouces et Jean-Paul Mousseau, *Ronces marchant nu-pieds*, papier mâché; hauteur, 10 pouces).

Dans l'avalanche de commentaires qui a accueilli la "bombe automatiste" pendant l'été et l'automne 1948, peu de commentateurs ont relevé la présence des planches. Elles sont mentionnées à quelques reprises pour leur valeur exemplaire du travail de ces « jeunes gens, désireux de s'affranchir de toute contrainte et de s'avancer dans des voies inconnues » ainsi que l'écrit, par exemple, Roger Duhamel dans le *Montréal-Matin* du 14 septembre 1948. Aucun commentateur ne s'y attarde, ni ne fait remarquer qu'il y avait là autre chose que de la peinture.

Nous aimerions maintenant attirer l'attention sur la présence visuelle de la sculpture dans le recueil, de la sculpture comme objet autonome. Il serait sans doute possible d'annexer, dans un "champ élargi" (Krauss), les décors et les costumes, voire même les photographies de Perron et de Riopelle. Mais restons modernistes et ne parlons que de l'objet tridimensionnel autonome. La mise en vue de la sculpture dans les expositions automatistes de la première heure mentionnée plus haut nous est rappelée par la "vue partielle de l'exposition rue Sherbrooke", illustrée dans le manifeste par une photographie.

Interrogés au sujet de la présence des deux reproductions de sculptures, Mousseau et Barbeau ne semblent pas faire grand cas de ces choix, renvoyant l'un à Maurice Perron, l'éditeur courageux et le photographe habituel du groupe à l'époque, qui aurait décidé du choix des illustrations, l'autre à Borduas qui aurait choisi en fonction de la qualité des photographies en vue d'un meilleur rendu dans la publication finale.¹⁵

Ces deux reproductions montrent des sculptures détruites depuis longtemps étant donné la fragilité de leurs matériaux. Mousseau et Barbeau ont en effet utilisé le papier mâché et le fil de métal pour construire des œuvres tridimensionnelles alors que Riopelle semble à l'époque avoir surtout fait des modelages en terre. Barbeau considère que ces matériaux permettaient de travailler en toute liberté :

On montait d'abord la structure avec de la broche puis ensuite on venait mouler là-dessus du papier mâché, ce qui nous permettait une expression assez libre.¹⁶

La dextérité de Barbeau lui permettait de réaliser des œuvres fragiles dans des dimensions imposantes, comme en témoigne la photo d'une œuvre de 1952 parue dans *La Revue populaire (Sans titre, 1952, broche et papier mâché, environ 7 pieds de hauteur)*.¹⁷ L'intérêt subséquent de Barbeau pour les œuvres de grandes dimensions pointe ici.

Mousseau, lui aussi, semble avoir apprécié la malléabilité de ce matériau bien éphémère et trouvait, comme Barbeau, des avantages

certain à utiliser une matière bon marché. Mousseau avait développé une technique particulière pour mieux conserver ses sculptures de papier mâché : il les mettait à cuire au four, chez sa mère, qui ne trouvait pas tellement économique cette manière de faire... Les sculptures prenaient alors une jolie couleur, "comme une tarte" nous disait Mousseau en 1990.¹⁸

Le matériau, souple et sans prétention (c'est-à-dire qui ne se prend pas au sérieux et qui n'a pas de tradition) autorise les aventures et la spontanéité, un peu comme l'encre ou la gouache. Le papier mâché sur fond de broche permet à la main de travailler sans crainte de voir émerger une sculpture académique... On s'étonnera toutefois peut-être de saisir au gré des entrevues les regrets de Barbeau et de Riopelle de n'avoir pu utiliser le bronze, faute de moyens. Il est presque dommage de penser que l'aventure et "l'anarchie resplendissante" doivent à tout prix se cristalliser dans le matériau le plus convenu qui soit. Ce genre de déconvenue attend aussi qui prendrait au pied de la lettre le manifeste de la sculpture futuriste de 1912 qui prônait le recours aux matériaux les plus divers (jusqu'à la lumière...) alors même que Boccioni faisait fondre ses plâtres en bronze.

1950. Mousseau et Ferron au Comptoir du Livre

En 1950, Marcelle Ferron et Jean-Paul Mousseau exposent au Comptoir du Livre, rue Saint-Denis, une autre librairie minuscule qui à l'instar de la librairie Tranquille présente des expositions d'art. Ferron, que les journalistes nomment Mme Ferron et plus souvent encore Mme Ferron-Hamelin, présente six sculptures à cette occasion. Le communiqué de presse (sans doute rédigé par Claude Gauvreau) présente cette exposition comme une manifestation automatiste¹⁹ et c'est l'occasion pour les critiques de faire le point sur le mouvement.

Marcelle Ferron présente six sculptures. On sait par un commentateur que leur disposition était plutôt particulière, "ingénieuse" écrivait le critique Verdurin²⁰ : les œuvres étaient retenues par du fil de laiton et pendaient dans l'espace. Façon astucieuse en effet d'éviter le problème de l'exiguïté et de l'encombrement des lieux. Les titres ne sont pas mentionnés alors que l'on fait grand cas du "système" de Mousseau qui avait numéroté ses quinze dessins. On ne sait pas non plus grand chose par les journaux des matériaux utilisés par Mme Ferron-Hamelin : «modelages enduits de couleur»²¹ ou «toutes de glaise, non cuite, recouverte de ciment ou de vernis»²². Ce qui étonne encore plus que le flou de la description des matériaux²³, c'est le fait que les journalistes ne relèvent pas l'emploi de la couleur — si ce n'est Boulanger qui signale tout simplement que les «modelages sont enduits de couleur». Il ne semble pas, d'après ce que nous savons de la sculpture des années quarante et cinquante, que l'utilisation de la couleur était chose si usuelle qu'elle ne méritait pas un détour. Anne Kahane avait peut-être réussi, à elle seule, à faire que toute sculpture dorénavant soit vue comme colorée...

Une autre "manière" journalistique commence à poindre dans le dossier de presse, qui deviendra par la suite une manière convenue de parler des sculptures et même plus généralement des œuvres abstraites. En effet, Verdurin qualifie les sculptures de Ferron de «formes étranges qui s'apparentent à des plantes sous-marines plutôt que terrestres»²⁴. On retrouvera plus tard cette analogie — ou plutôt cette "tarte à la crème" — abondamment utilisée à propos des bronzes de Riopelle.

On s'étonnera peut-être que cette exposition trouve ici place dans le corpus des manifestations du groupe automatiste, mais outre le fait qu'elle fut ainsi présentée (par Claude Gauvreau, il est vrai), elle a donné lieu à un commentaire intéressant de Jean-Paul Mousseau qui accorda une entrevue à Paul Verdurin lors du vernissage. Signalons d'abord que Ferron, hospitalisée, n'était pas au vernissage ce qui explique peut-être que les commentaires furent plus nombreux et plus longs sur les œuvres de Mousseau, les journalistes d'hier

comme aujourd'hui (comme les historiens d'art aussi) ayant tendance à utiliser les déclarations des artistes. Quoiqu'il en soit, Mousseau aurait «réaffirmé sa confiance en une prochaine expansion de l'automatisme, non seulement en peinture mais encore dans les autres arts.»²⁵ Le dessin et la sculpture étaient là pour donner corps à l'optimisme de Mousseau.

1950 Les Rebelles

Environ un mois plus tard, soit du 18 au 26 mars 1950, se tient rue Mansfield l'exposition des Rebelles. On sait que cette exposition avait été provoquée par le refus du jury du Salon du Printemps d'accepter certaines œuvres. Les refusés et leurs sympathisants avaient bruyamment manifesté lors de l'ouverture du Salon et avaient décidé d'organiser une exposition concurrente dans un local loué à cette fin.²⁶

À cette occasion, Ferron et Mousseau présentent chacun deux toiles et deux sculptures²⁷ et Roussil expose *La Famille*, rebaptisée *Adam* par Robert Ayre.²⁸ Le dossier de presse ne permet pas d'identifier les deux sculptures de Ferron. Une illustration parue dans le journal populaire *La Patrie* montre *Coq pétillant* de Jean-Paul Mousseau avec une légende sympathique («Coq pétillant, une originale sculpture sur plâtre de Jean-Paul Mousseau»)²⁹ mais on ne trouve nulle part ailleurs, dans notre dossier, mention de l'autre sculpture de Mousseau.

Deux chroniqueurs, Ayre et Verdurin, signalent la sculpture de Roussil — on parle alors plus volontiers de "statue" — rappelant seulement ses mésaventures, sans s'y attarder vraiment. Robert Ayre utilise la sculpture de Roussil comme repoussoir :

[...] and some good things were hung up on the web of string, but most of the stuff was no more worthy of serious consideration than the notorious totem pole Adam which caused a scandal when it was arrested and taken to the police station. (Happily released, it was exhibited by the Rebels, but it was too tall for the studio and had to lie on its face.) Exhibitionism is not always art and I felt that the Rebels would do better if they went quietly about their work, giving themselves time to mature and remembering that self-expression is nothing unless there is a self to express.³⁰

La seule autre mention du sculpteur étonne un peu : «L'exposition réunissait des peintres automatistes et des artistes d'autres tendances, comme le sculpteur Robert Roussil, néoréaliste.»³¹ La sculpture de Roussil qui avait fait scandale à l'automne 1949 et qui venait tout juste de sortir de la neige en janvier, était le prétexte d'une opération étrange menée au même moment, ou presque, par Jean-Jules Richard, Henri Tranquille et d'autres, et qui consistait à vouloir organiser un «procès de réhabilitation du sans-culotte». Ce procès n'aura pas lieu mais l'exposition des Rebelles était l'occasion idéale pour replacer la sculpture dans un contexte de manifestation. Elle fut toutefois présentée face au mur car Roussil souhaitait que l'on voit l'œuvre plutôt que l'objet de scandale...³² Drôle de moment, avouons-le, pour devenir "formaliste"...

1951. Les Étapes du Vivant

Le communiqué de presse de l'exposition *Les étapes du vivant* est prometteur pour qui s'intéresse à la sculpture : «À côté d'objets de la nature et de dessins d'enfants, sont confrontés des représentants du primitivisme, de l'art figuratif allant jusqu'à l'automatisme surrationnel.»³³ Mais aucun compte rendu de l'exposition ne fera mention ni des objets de la nature, ni des dessins d'enfants. Et les possibilités que nous avons cru entrevoir d'une représentation importante de la sculpture seront assez limitées : ainsi les seules sculptures signalées sont celles de Marcelle Ferron, dans un seul article («Pattersen Ewen



Exposition des Rebelles, 1950.
À gauche: Claude Gauvreau.

délimitation des formes, c'est encore de l'automatisme.³⁶

Dans le même article, Doyon osera une mise en contexte assez particulière et qui aurait suffi dans les années soixante-dix à discréditer le critique tout autant que le sculpteur Borduas :

Des sculptures sur bois d'un Bour-gault qui serait soudainement devenu automatiste et ne travaillerait plus en série.³⁷

Il faudra attendre jusqu'en 1991 pour voir à nouveau une "alliance" entre un Bour-gault (Jean-Jules) et un automatiste, Jean-Paul Riopelle.³⁸ Mais cela est vraiment une autre histoire...

La sculpture chez Borduas ne sera qu'une échappée, sans suite dans son oeuvre et qui serait à analyser, peut-être, comme un retour à un surréalisme onirique où la figure humaine tient une grande place. Sculpture surréaliste plutôt qu'automatiste?³⁹

1953. Place des Artistes

L'exposition *Place des Artistes* "ouverte à toutes les tendances" que nous annexons ici aux manifestations automatistes (avec *l'imprimatur* de Claude Gauvreau⁴⁰) était organisée par Robert Roussil, Marcelle Ferron et Fernand Leduc. La peinture des Automatistes y fut fort remarquée.⁴¹ De sculpture des automatistes, point ! Les sculpteurs qui exposent sont : Paul Barbaud (*Le premier oeuf*), Suzanne Guité, Anne Kahane (*Standing Man, The Fish, The Group*), Pierre Labrecque (*Sous océanique*), Robert Roussil (*La Paix* ainsi que des dessins, des poèmes et des textes), Adrien Vilandré et les nommés R. Rochon et Romany.

Quelques sculpteurs donc par rapport à une majorité d'exposants peintres. Quelques semaines plus tôt, le critique François Bourgogne avait signalé l'absence habituelle de la sculpture en la mettant au compte des frais de réalisation :

Dans un aperçu sur la situation des beaux-arts au Canada, et plus particulièrement à Montréal, il doit être surtout question de peinture, car la sculpture est à peu près ignorée de nos artistes, sans doute en bonne partie parce que cet art demande des moyens qui dépassent les "moyens" de la plupart de nos artistes.(...)⁴²

Toutefois, un jeune artiste, exposant à Montréal pour la première fois, présente à la *Place des Artistes* des tableaux, des poèmes et une sculpture de cuivre et de bambou. Guido Molinari fait une entrée remarquée par la critique sur la scène artistique montréalaise avec une sorte de "à la manière de... l'Automatisme". Les voies divergeront bientôt.⁴³

Nous retrouvons aussi à cette occasion un compagnon de route de certains automatistes, Robert Roussil, qui expose entre autres *La Paix*, une sculpture qui avait fait la manchette en 1951 alors qu'elle avait été brisée devant la galerie Agnès Lefort, rue Sherbrooke. De plus, un différend public entre Roussil et Marcel Barbeau quant aux

ainsi que Marcelle Ferron tiennent une place à part dans l'exposition, l'un par sa peinture impressionniste, l'autre par ses sculptures.³⁴). Dans cette exposition donc, annoncée comme on aurait pu le faire d'une exposition surréaliste de jadis, la peinture domine encore une fois. Le fait qu'elle ait été organisée par Claude Gauvreau donne peut-être un indice, le poète étant peu connu pour son enthousiasme pour la sculpture.

1951. Exposition "surprise" de Borduas

La "surprise" vient un peu plus tard, la même année, alors que Borduas présente chez lui, à Saint-Hilaire, une exposition de neuf sculptures, dix huiles et cinq encres. Cette exposition tombe comme un pavé dans la mare, seuls Charles Doyon et le fidèle Claude Gauvreau ayant signalé sa tenue dans les journaux. Claude Gauvreau l'avait pourtant annoncé en avril 1947 avec son enthousiasme habituel :

[...] notre plus grand artiste s'est attaqué aux préoccupations de la sculpture sur bois. Une dizaine de statuettes non-figuratives, d'une rigueur et d'une fraîcheur insurpassables, ornent maintenant son atelier. Borduas ouvre là de nouvelles voies terrifiantes.³⁵

Charles Doyon, qui remet à plus tard "une analyse plus complète" de cette production, puisque Borduas «se promet de tailler dans le bois d'autres figurines», n'en commente pas moins les neuf sculptures exposées à l'atelier et tente de les rattacher à l'automatisme :

Borduas nous présente une douzaine de pièces d'une moyenne de douze pouces de hauteur et dont plusieurs ont pour point de départ la figuration humaine. Et, cependant, par le tour qu'il leur impose, par l'imprévu qui a assisté à la

visées de la manifestation et à la "récupération" politique de l'exposition ponctuera l'événement avec éclat. Tenons-nous en cependant pour l'heure à la sculpture ...

1954. La matière chante

La dernière grande exposition des Automatistes, organisée par Claude Gauvreau, est l'occasion d'un retour de Borduas à Montréal qui vient de New York pour choisir les oeuvres qui seront exposées à la galerie Antoine, sous le titre *La matière chante*.

Vous aurez compris que la matière chante ... sur la toile, cette fois aussi. Et qu'il n'y a pas de sculpture dans cette exposition. Chacun des Automatistes ira par la suite vers des aventures singulières, chacun pour soi en quelque sorte. Quelques-uns renoueront épisodiquement avec la sculpture (Ferron, Mousseau, Riopelle) et Sullivan deviendra à la fin des années cinquante une des figures importantes de cet art au Québec.

En guise de conclusion, signalons tout simplement que l'été qui suit immédiatement *La matière chante*, un jeune sculpteur se met publiquement au travail rue Durocher, donnant ainsi à la pratique de la sculpture un espace social nécessaire.⁴⁴ Qu'on le veuille ou non! ◆

ANNEXE :

Liste chronologique des principales manifestations des Automatistes

- 1946 Première exposition collective, 20-29 avril; 1257, rue Amherst, Montréal
- 1947 Tableaux et sculptures, 15 février-1er mars; 75, rue Sherbrooke Ouest, Montréal
- 1947 Les Automatistes, 20 juin-13 juillet; Galerie du Luxembourg, 15, rue Gay-Lussac, Paris XV^e
- 1948 Refus global, Lancement en août 1948, Librairie Tranquille, 67, rue Sainte-Catherine Ouest
- 1950 Mousseau et Ferron, 11-25 février, Comptoir du Livre, 1588, rue Saint-Denis, Montréal/Les Rebelles, 18-26 mars; 2035, rue Mansfield, Montréal
- 1951 Les étapes du vivant. Des objets de la nature aux objets surréalistes, 16-31 mai; 81, rue Ontario Est, Montréal/Exposition Borduas, 2-4 juin; Saint-Hilaire
- 1952 The Borduas Group, 26 janvier-13 février; Galerie XII, Musée des beaux-arts de Montréal
- 1953 Place des Artistes, 1er-31 mai; 82, rue Sainte-Catherine Ouest, Montréal
- 1954 La matière chante, 20 avril-4 mai; Galerie Antoine, 939, Square Victoria, Montréal.

NOTES :

1. Le projet *L'Automatisme à Montréal (1942-1954)*, subventionné par le CRSH et FCAR, est dirigé par François-Marc Gagnon de l'Université de Montréal.
2. *Borduas et les Automatistes*, Montréal 1942-1955, Montréal, MACM, 1971, p. 28.
3. André-G. Bourassa et G. Lapointe, *Refus global et ses environs (1948-1988)*, Montréal, Hexagone, 1988, p. 9.
4. « Il y avait une boîte quelconque et on avait mis la jute pour la cacher. Quelqu'un a peint la jute et il y avait une petite sculpture dessus. C'est une de mes petites pièces. » L. Lamarche et Véronique Rodriguez, Entretien avec Jean-Paul Mousseau, 5 juin 1990.
5. Lamarche et Rodriguez, Entretien inédit avec Jean-Paul Mousseau, 5 juin 1990.
6. Trois des cinq articles qui constituent le dossier de presse ont les titres suivants : "M. Borduas et ses disciples exposent", "Expositions. Des disciples au maître" et "Borduas et ses interprètes!".
7. Robert Ayre, "Montreal as an Art Centre", *Canadian Art*, été 1947, p. 173.
8. Marsil fait sans doute référence aux oeuvres de Gordon Webber (1909-1965), alors connu comme peintre plutôt que sculpteur. Webber sera l'un des signataires de *Prisme d'Yeux* en 1948.
9. Tancrede Marsil Jr., "Les Automatistes. L'école Borduas", *Le Quartier Latin*, 28 février 1947, p. 4.
10. Lamarche et Rodriguez, Entretien avec Jean-Paul Mousseau, 5 juin 1990.
11. La comparaison faite par Doyon entre les sculptures de Mousseau et les peintures de Webber n'est pas très éclairante lorsque l'on se réfère aux quelques tableaux connus aujourd'hui de Webber. Voir entre autres : *Sans titre* (1946, coll. John Bland) reproduit dans le catalogue *L'Association des artistes non-figuratifs de Montréal*, (Montréal, Concordia University, 1983, p. 93) ou *Composition abstraite* (1944, coll. MBAM).
12. Charles Doyon, "Art ésotérique ?", *Le Clairon* (Saint-Hyacinthe), 7 mars 1947, p. 5.
13. *Borduas et les Automatistes*, Montréal 1942-1955, Montréal, MACM, 1971, p. 42. Voir aussi une photo du même espace prise d'un autre angle dans Ray Ellenwood (trad.), *Total Refusal*, Toronto : Exile, 1985, p. 19.
14. Borduas, *Cimetière glorieux* ; Gauvreau, *la Fleur ignifère*; Ferron-Hamelin, *Yba* ; Leduc, *Avalanche au Mont des Escoumins* ; Riopelle, *Entre les quatre murs du vent*,

j'écoute.

15. Lamarche et Rodriguez, Entretien avec Jean-Paul Mousseau, 5 juin 1990 et Caroline Ohrt, Entretien inédit avec Marcel Barbeau, 26 février 1992.
16. Ohrt, Entretien avec Marcel Barbeau, 26 février 1992.
17. Lucette Robert, "Ce dont on parle", *La Revue populaire*, septembre 1953, p. 70.
18. Lamarche et Rodriguez, Entretien avec Jean-Paul Mousseau, 5 juin 1990.
19. "Une manifestation de l'automatisme", *La Presse*, 18 février 1950, p. 23. Communiqué repris en version réduite dans *Le Petit Journal*, 19 février 1950, p. 45.
20. Paul Verdurin, "Exposition conjointe de Ferron et Mousseau", *La Presse*, 16 février 1950, p. 5.
21. Rolland Boulanger, "Les arts. Les amis de l'art vivant", *Le Canada*, 16 février 1940, p. 4.
22. Verdurin, *art. cit.*
23. Un item de la chronologie et une petite illustration en noir et blanc documentent l'exposition dans le catalogue *La sculpture au Québec 1946-1961. Naissance et persistance*, Québec, Musée du Québec, 1992, p. 127, 128.
24. Verdurin, *art. cit.*
25. *Ibid.*
26. Pour l'exposition des Rebelles, voir François-Marc Gagnon, "La révolution dans la pensée automatiste", in : Michel Grenon (dir.), *L'image de la Révolution française au Québec (1789-1989)*, Montréal : Hurtubise HMH (coll. "Cahiers du Québec/Histoire"), 1989, p. 214-216.
27. Paul Verdurin, "Peinture surréaliste de jeunes artistes rebelles", *La Presse*, 23 mars 1950, p. 37.
28. Robert Ayre, "Art in Montreal -from Good to Indifferent", *Canadian Art* 8(1), automne 1950, p. 34.
29. *La Patrie*, 22 mars 1950, p. 16.
30. Ayre, *art. cit.*
31. "Les 18 rebelles récoltent \$15.28", *Le Petit Journal*, 2 avril 1950, p. 57.
32. "Roussil avait cependant insisté pour que le sexe de son personnage mâle fut disposé du côté du mur afin que des sentiments de salacité ne fussent pas mis de l'avant au détriment du contenu esthétique de sa sculpture." Claude Gauvreau, "L'Épopée automatiste vue par un cyclope", *La Barre du Jour*, n° 17-20, janvier-août 1969, p. 84.
33. "Exposition automatiste", *Le Canada*, 18 mai 1951, p. 3.
34. Jean Dénéchaud, "L'ouverture prochaine du Centre d'Art de Ste-Adèle, "Les étapes du vivant", *La Presse*, 19 mai 1951, p. 63.
35. Claude Gauvreau, "Douze articles", *Le Haut-Parleur*, 7 avril 1951, p. 5.
36. Charles Doyon, "La sculpture. Borduas, tailleur de bois", *Le Haut-Parleur*, 23 juin 1951, p. 5.
37. *Ibid.*
38. Voir le catalogue de l'exposition Jean-Paul Riopelle. *Jean-Julien Bourgault*, Théâtre de l'Oie Blanche, Montmagny, 15 septembre-27 octobre 1991.
39. François-Marc Gagnon a analysé la sculpture de Borduas en tenant compte des titres et du déplacement plastique des formes borduasienne de la deuxième à la troisième dimension. Voir entre autres son "Borduas sculpteur", dans la revue *Espace* 4(4), été 1988, p. 6-8. Curtis Collins a retrouvé des sources possibles dans un article de Jacques Prévert sur les "Terres cuites de Béotie" paru en octobre 1936 dans la revue *Minotaure*. Voir C. Collins, "A New Reading of Paul-Émile Borduas' 1950-51 Sculptures", *Imposture* (Montréal), n° 6, hiver 1992, p. 62-67.
40. Claude Gauvreau, "L'Épopée automatiste vue par un cyclope", *La Barre du Jour*, n° 17-20, janvier-août 1969, p. 88-89.
41. Barbeau, Borduas, Ferron, Gauvreau, Leduc et Mousseau y présentaient des oeuvres. Ne manque donc à l'appel que Riopelle.
42. François Bourgogne, "Toutes les tendances dans le "groupe des peintres", *L'Autorité*, 28 février 1953.
43. Pour la participation de Molinari, voir : Pierre Théberge, *Guido Molinari*, Ottawa, GNC, 1976, p. 10-13. Illustration de la sculpture aujourd'hui détruite, p. 13.
44. Armand Vaillancourt travaille pendant environ deux ans (1954-1956) rue Durocher. *Son Arbre de la rue Durocher* fait partie de la collection du Musée du Québec depuis 1976.

In noting the diverse collective exhibitions of the Automatists from the first exposition, Amherst street in Montreal, 1946, up to the exposition *La matière chante* at the Gallery Antoine in 1954, the author attempts to show the place that the group gives to sculpture. She equally reviews many of the accounts found in the newspapers and magazines of the period, such as the article of Tancrede Marsil Jr. that made mention of the constructions and of the ceramics of Jean-Paul Mousseau in *le Quartier Latin* (February 28, 1947), some articles in *Canadian Art*, *La Presse* or *Le Clairon*; she also makes known some interviews that she had on that question with Jean-Paul Mousseau and Marcel Barbeau.