

mousseau



aspects



Gouvernement du Québec
Ministère des Affaires Culturelles

Jean-Paul Mousseau

Aspects

Musée d'art contemporain, Montréal

du 14 décembre 1967 au 28 janvier 1968

Avant-propos

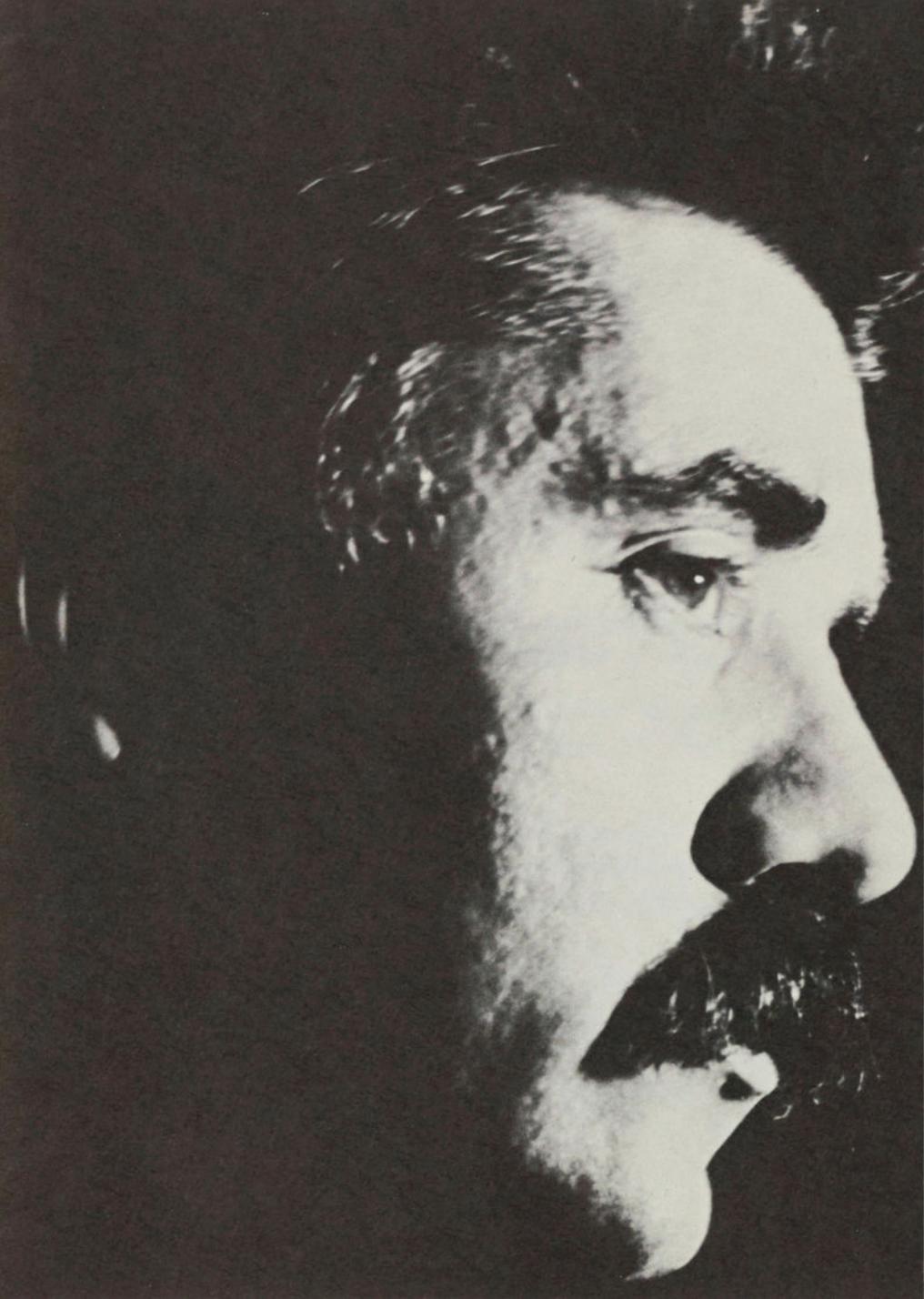
Présenter une exposition Mousseau, c'est rendre hommage à l'un de nos artistes qui ont le plus fait pour que l'oeuvre d'art et le public se rencontrent à des carrefours divers.

En effet, l'oeuvre de Mousseau fait la preuve que l'artiste peut contribuer à l'embellissement de la cité, à la création d'un milieu qui reflète les désirs et les aspirations de l'homme contemporain.

Si la culture fut, pendant longtemps, l'apanage d'un petit nombre de privilégiés, elle devient, grâce aux moyens de communication modernes, un phénomène appelé à une large diffusion. Un peuple qui s'approprie ses valeurs culturelles est un peuple qui prend conscience de son identité.

A condition que la diffusion des arts ne se fasse pas aux dépens de la qualité, elle ne peut que renforcer les valeurs de civilisation. C'est dans cet esprit que le Musée d'art contemporain, une institution qui relève du ministère des Affaires Culturelles, présente les multiples "aspects" de l'oeuvre de Mousseau.

Jean-Noël Tremblay
Ministre des Affaires Culturelles



Préface

J'ai assisté aux débuts de la carrière artistique de Mousseau, et du plus loin que je me souviens, je lui ai connu cette apparente facilité dans l'invention qui le caractérise. Je dis apparente facilité, car il est bien évident que pour tout artiste conscient, rien n'est facile. Tout est le résultat d'une inquiétude et d'une lente maturation. D'ailleurs, si Mousseau a déjà réalisé beaucoup de choses, bien qu'il soit encore relativement jeune, il n'est pas ce qu'on pourrait appeler un artiste prolifique. C'est qu'il n'a jamais été tributaire d'un système.

Chez lui, le problème de la création implique une attitude de l'artiste face au monde, plutôt qu'une problématique strictement formelle. Il y a chez Mousseau de l'artisan et du technicien, mais par une connaissance à la fois intuitive et raisonnée, il utilise habileté et technique pour transformer le réel, pour s'approprier le monde et le transfigurer selon ses désirs.

Ce pouvoir de transfiguration est une constante chez tous les vrais artistes, mais ce qui distingue Mousseau, c'est d'avoir utilisé tous les matériaux et toutes les techniques

dont il pouvait disposer. Il n'existe plus de ces étranges bonshommes en terre-cuite, de ces fantastiques bestiaires en carton-pâte qu'il créait dans sa prime jeunesse, au Collège Notre-Dame, sous le regard bienveillant et souvent ébahi du Frère Jérôme, son premier professeur d'art.

Cependant, ses premières huiles sont d'intéressants témoignages de cette période au cours de laquelle la spontanéité enfantine commençait à s'allier à la conscience critique en éveil. A la même époque, et plus tard, un assez grand nombre de dessins et de gouaches montrent que Mousseau commence à maîtriser plusieurs outils, à varier ses moyens d'expression. Toujours, ses oeuvres portent la marque de sa forte originalité.

Lui, qui était le plus jeune peintre du groupe automatiste, aurait fort bien pu succomber à quelque manie du pastiche en présence de personnalités très accusées, comme celles de Borduas, de Riopelle, de Marcelle Ferron, de Marcel Barbeau, de Fernand Leduc, de Pierre Gauvreau, mais il n'en fut rien.

Même s'il fait corps avec le mouvement automatiste, au point d'être l'un des plus dynamiques participants à toutes ses manifestations, et l'un des signataires du manifeste "Refus global", il conservera toujours dans sa démarche personnelle cette allure de brillant improvisateur sur des thèmes qui lui sont bien particuliers. Toutes les tâches lui semblent valables, à condition qu'elles lui permettent de s'exprimer. Pour travailler, il utilise toujours les moyens du bord, avec la plus grande ingéniosité.

Je le revois, installé par terre dans l'atelier qu'il partageait avec Riopelle, dessinant ces étranges signes cabalistiques destinés à orner la plaquette de poèmes de Thérèse Renaud : "Les Sables du Rêve".

On aurait du mal à imaginer, aujourd'hui, jusqu'à quel point les jeunes artistes du groupe automatiste étaient matériellement démunis. On leur a souvent reproché de peindre sur n'importe quoi et de ne pas connaître leur métier. C'est qu'on ignore, en général, que la plupart de ces artistes n'avaient pas les moyens de s'acheter du matériel convenable. Ils peignaient sur des bouts de carton, sur des planches, sur de vieux draps. Mousseau a



fait sur du jute une merveilleuse oeuvre malheureusement détruite, intitulée "L'île de Pâques". Plus tard, sur du tissu de meilleure qualité, il a peint des draperies pour Guy Viau, qui était, à ce moment-là, décorateur.

Ce qui lui importait avant tout, c'était l'acte de créer. Il semble que pour lui n'ait jamais existé la sacro-sainte conception de l'oeuvre d'art intouchable, isolée de la vie, et destinée uniquement à l'admiration béate de quelques connaisseurs. Il fabriquait des bijoux, des tissus peints, des costumes, des masques, des couvertures de livres, des affiches, avec le même esprit inventif qu'il créait ses huiles, ses gouaches ou ses pastels. Cette attitude à la fois très libre et très motivée se rapproche sans doute de celle de ces admirables artistes primitifs qui créent des oeuvres d'une rare beauté sans "faire de l'art" d'une manière préconçue.

A l'instar des primitifs, Mousseau sait très bien que ce n'est pas la richesse du matériau qui donne sa valeur à l'oeuvre mais bien l'esprit d'invention, la beauté des formes et des couleurs, ainsi que la mystérieuse correspondance qui s'établit entre l'objet et ce qu'on pourrait appeler un certain rituel de la vie.

Pourtant, Mousseau est éminemment de son temps. Il l'est non seulement par la forme de son art, mais aussi par la diversité des techniques qu'il utilise, par sa passion pour le matériau contemporain, pour la technologie, pour l'architecture et les possibilités de collaboration qu'elle offre à l'artiste. Il a fait des cartons pour des tapisseries réalisées par Mariette Vermette, dessiné des murales et créé des colorations à l'atelier de céramique de Claude Vermette, il a mis la main à la pâte ou plus précisément au plastique, pour fabriquer des lanternes, des sculptures et des murales lumineuses, il a fait des expériences en aluchromie avec de l'aluminium anodisé, travaillé avec des architectes, avec des metteurs en scène, il a inventé des costumes pour des danseuses. Il veut que ses publics soient aussi diversifiés que ses oeuvres. Et si le public se met à fréquenter les discothèques, il inventera pour lui des ambiances poétiques, des lieux où l'enchantement de l'oeil se conjugue aux rythmes inquiétants de la musique pour créer une espèce d'envoûtement. Mousseau voudrait, selon le voeu prophétique de Baudelaire, inventer des espaces où : "Les parfums, les couleurs et les sons se répondent".

Il ne s'agit pas pour lui de copier la nature, mais de recréer, avec les moyens de la technique moderne, des synthèses de sensations, de toutes ces sensations qui sont éparses dans les villes, qui dispersent l'esprit de l'homme parce qu'elles lui parviennent par bribes, en fragments discordants.

Contrairement à certains artistes également contemporains qui veulent empêcher l'homme de sombrer dans le tohu-bohu de la vie quotidienne, en l'appelant à la méditation devant une toile très sereine ou très vibrante, l'ambition de Mousseau est de rendre l'homme conscient du dynamisme de notre siècle, et de refaire son unité intérieure en lui construisant un monde extérieur plus harmonieux et plus vivable. Cette ambition fut celle de beaucoup d'artistes des grandes époques. Pour qu'elle se réalise, il faut non seulement des artistes d'un talent comparable à celui de Mousseau, mais aussi, et peut-être surtout, une psychologie collective qui exprime fortement les valeurs déterminées ou déterminantes d'une civilisation.

L'existence d'une oeuvre comme celle de Mousseau est à la fois le signe de l'existence de certains besoins esthétiques et l'amorce d'une orientation vers une sensibilité nouvelle.

Gilles Hénault
Directeur du Musée d'art contemporain





MOUSSEAU PARLE DE SON ART

Q. *Jean-Paul Mousseau, je vous pose d'abord la question-clé : Comment concevez-vous le rôle de l'artiste à l'époque contemporaine ?*

R. C'est très ambigu puisque l'artiste, aujourd'hui, face au potentiel industriel, aux outils industriels, n'est plus en mesure de créer comme dans le passé, au Moyen-Age ou à la Renaissance. Il est à la remorque, pour son expression, de ces outils que lui-même ne peut plus participer à créer, c'est-à-dire qu'il devine une dualité assez grande. Voulant exprimer une société ou sa personnalité dans un milieu donné, la société dans le contexte dans lequel il vit, il est forcé d'employer des outils que lui-même n'a pas conçus en fonction de ses nécessités profondes ou de ses inquiétudes profondes. Il est à la remorque du scientifique ou du technicien, ou de l'ingénieur qui le modèlent si l'on peut dire, qui le mettent dans un corset dont lui ne peut rien faire. Il est tous les jours dans les limites de l'outil qu'on lui donne. C'est un côté de l'ambiguïté. Par contre, à cause de la technique qui est tellement avancée aujourd'hui, l'artiste n'a pas la formation adéquate au monde actuel, n'est pas prêt à travailler avec ces outils-là. Cela demande une nouvelle éducation de la vision, de la sensibilité, pour se détacher

d'énormément de choses apprises qui n'ont rien à voir avec les nécessités du présent. Il y a une adaptation qui m'apparaît extrêmement grave parce que nous ne sommes pas en mesure de pouvoir vraiment avoir la mainmise sur ces outils.

- Q. *Oui, mais d'autre part, l'artiste demeure un artiste, même si le sens du mot artiste s'est transformé. Il demeure quand même un artiste, c'est-à-dire un créateur. Comment voyez-vous la relation entre techniciens et les créateurs?*
- R. C'est un chercheur. Il travaille sur des valeurs émotives de l'homme qui se rapportent à la vue, à l'ouïe, à l'odorat, à tous les sens, au sens du toucher, pour retrouver de nouvelles sensations et pour aller au coeur du mystère de l'homme, pour essayer de se signifier soi-même dans un contexte donné. C'est un chercheur qui, quand même, n'entre pas dans les laboratoires où tout se produit actuellement. C'est un chercheur dont on a besoin, mais qui est toujours relégué au second plan. C'est peut-être là une question historique, à cause de la période que nous passons, qui fait que tout est basé sur la technologie et que c'est actuellement le scientifique qui m'apparaît être le plus grand chercheur ou peut-être le plus grand artiste, parce qu'il répond à une vision du monde qui nous échappe totalement. On a l'impression de marcher avec des béquilles, à côté de ces engins qui vont à des centaines de milles à l'heure.
- Q. *Mais d'autre part, est-ce que vous ne faites pas justement une distinction entre le scientifique et l'artiste ?*
- R. Disons qu'aujourd'hui la différence est de moins en moins grande, disons que le scientifique peut travailler d'une façon plus logique, plus rationnelle, tandis que l'artiste va marcher dans le même sens, mais par une plus grande intuition, par une plus grande affinité, par une plus grande acuité de son émotion qui vont l'amener aux mêmes résultats. Disons que ça devient de plus en plus difficile, sinon impossible, d'arriver à ça, parce que comme je le disais tout à l'heure, on n'est pas invité à travailler dans les laboratoires, l'industrie n'a pas besoin de nous, la société, on a l'impression que la société n'a vraiment pas besoin de nous, sauf pour certains amusements qui deviennent vraiment l'apanage des rois. Voyez, la bourgeoisie aujourd'hui



regarde les arts un peu comme la royauté regardait les artistes, c'est-à-dire comme des fous qui les font rigoler, qui les font rire, mais ce n'est pas du tout le même sens que l'artiste avait au Moyen-Age. Je crois qu'actuellement le grand drame qu'on est en train de vivre et qu'on vit peut-être depuis le XIXe siècle, c'est de retrouver cette unité totale de l'homme où l'art devient un outil d'expression comme la technique devient un outil d'expression, d'une philosophie. C'est qu'aujourd'hui il y a beaucoup de choses qui se font, mais je me demande où est la philosophie derrière tout ça, si vraiment il y en a une.

Q. *Evidemment, vous n'étiez pas conscient de tout cela dans votre jeune âge j'imagine, mais je voudrais savoir comment et pourquoi vous vous êtes orienté vers la carrière artistique?*

R. Par pur hasard, comme je pense pour bien des cas ici dans la Province de Québec.

Q. *Est-ce que c'est vraiment un pur hasard?*

R. C'est vraiment un pur hasard. J'étais personnellement dans mon adolescence préoccupé par les questions mathématiques et physiques. Mon but était de devenir mathématicien et c'est par une circonstance historique, c'est-à-dire à cause de la guerre que j'ai été envoyé dans un collège, venant d'une famille assez pauvre. Dans ce collège j'étais pensionnaire, mais être pensionnaire cause un certain besoin de liberté à l'égard de certaines brimades. Il y avait donc un désir d'en sortir. La façon de pouvoir en sortir c'était de prendre des cours du Frère Jérôme qui, à ce moment-là, a donné quand même une formation ou une éducation qui était plus libre par rapport aux cadres dans lesquels on vivait au collège. Ce qui fait que de fil en aiguille, tout le potentiel énergétique que je ne pouvais pas dépenser dans mes cours ou dans le sport, parce que je ne suis pas un sportif, s'est canalisé vers les arts. Par un hasard empirique historique, j'ai fait la connaissance de Borduas qui, par une attention et un encouragement, par une manifestation de confiance en moi, m'a permis de me libérer petit à petit.

Q. *Justement, quelle a été, pour vous, l'importance de Borduas et du mouvement automatiste?*

R. Définitivement, l'importance de Borduas fut colossale, je veux dire que, moi, je lui dois tout. C'est par son attention, sa grande perspicacité, son inquiétude, l'amour qu'il portait vraiment aux êtres humains qu'il m'a énormément influencé. Tout en m'encourageant d'un côté, il m'a habitué à une autocritique extrêmement sévère, parce que Borduas était un homme extrêmement exigeant, impitoyable même pour certaines personnes qui ne le comprenaient pas, je parle de cette exigence, de ce désir d'obtenir le maximum du potentiel de l'homme. Je veux dire que ça a été une marque qui m'affecte encore beaucoup aujourd'hui, qui a été sûrement un tournant dans ma carrière, et qui a défini tout le restant aussi, cette inquiétude qui exigeait et demandait les réponses qui viennent toujours de plus en plus tard. En fin de compte, il n'y a jamais de réponse à rien et on donne des réponses, pour s'apercevoir qu'on vient de poser d'autres problèmes, pour donner d'autres réponses et ainsi de suite. Je veux dire il n'y a jamais rien d'absolu, et le côté philosophique que Borduas a apporté à l'homme, je veux dire l'attention qu'il lui portait a été déterminante chez moi.

Q. *Et le mouvement automatiste en tant que tel?*

R. Le mouvement en soi était, disons, face à l'extérieur, au contexte dans lequel nous vivions, le mouvement était la réunion, qu'on pourrait appeler émotive, de plusieurs individus pour former un front commun face à une non-compréhension, face à une non-nécessité du besoin de l'art, et le mouvement a été la réunion d'un groupe d'artistes qui se protégeaient, qui s'aidaient et qui s'enrichissaient les uns vis-à-vis des autres. C'était, je pense, capital. Sans cela, je crois qu'il n'y aurait aucune peinture qui serait sortie du Québec.

Q. *Mousseau, vous avez utilisé un grand nombre de techniques différentes, ce qui fait que votre oeuvre présente plusieurs aspects, comme l'indique d'ailleurs l'exposition que vous présentez. Comment expliquez-vous cette évolution?*

R. Je ne vois pas l'art, si on peut dire, dans une seule et unique direction. C'est-à-dire que, pour moi, l'art est l'expression d'une certaine conscience, d'une certaine inquiétude, de besoins plus ou moins conscients ou inconscients, mais qui doivent s'exprimer dans tout ce qui nous entoure, dans tout ce qui nous touche, et dans tous les matériaux. Je ne me sens pas un spécialiste directement de la peinture, ou de la sculpture, ou de la lumière, ou de la fibre de verre. Je me sens un homme, face à des possibilités matérielles, et qui les modèle en fonction de ses désirs profonds. Chaque matière a des qualités en soi et des défauts en soi et c'est pourquoi je veux dire qu'on n'est jamais capable de tout cerner et qu'il faut plusieurs matières, plusieurs moyens vis-à-vis de la matière, pour pouvoir cerner la multitude d'aspects qu'un individu peut avoir.

Q. *Est-ce que, justement, cette curiosité que vous avez par rapport à la technique n'a pas influé sur cette évolution-là?*

R. Mais, évidemment, c'est un jeu de vases communicants. Il y a la technique qui vous fait, et il y a le désir qui vous fait prendre une certaine technique pour créer un tel objet. Cet objet-là vous influence, vous donne de nouveaux désirs qui vous donnent une nouvelle technique pour aller dans une nouvelle direction. C'est comme une espèce de spirale qui s'agrandit tout le temps, mais qui en même temps est interreliée. C'est une spirale, disons, en trois dimensions. De chaque expérience se forment des pensées, se forment des impacts. Ces impacts, vous les reproduirez dans d'autres expériences, parce qu'il y aura un petit champ qui aura été ouvert, parce qu'il y aura une nouvelle façon de voir ce problème-là, de nouveaux aspects. Pour moi, les médiums d'expression sont juste là pour permettre d'atteindre à la plus grande plénitude de l'homme. Je ne vois pas pourquoi je m'arrêtera à un médium ou à une technique. Ça serait comme de ne pas vouloir prendre l'avion, parce qu'on marche. On marche, c'est une façon de se produire; on prend la voiture, c'est une façon de se rendre d'un point à un autre; on prend l'avion, puis demain on prendra les fusées. Ce sont toujours des moyens qui communiquent de nouvelles visions.

Q. *Justement, en parlant de la plénitude de l'homme, voulez-vous me parler des rapports*

de l'art et de la vie, c'est-à-dire, premièrement, de votre conception de l'artiste par rapport à la société?

R. Pour moi, l'artiste doit être entièrement et pleinement dans la société. Ce n'est pas un être à part. Il mange, il dort, il a ses peines, il fait l'amour, puis ainsi de suite. Ce n'est pas un pur esprit, et heureusement! C'est un homme qui travaille pour des hommes, c'est un homme qui travaille donc pour lui et travaillant pour lui, il travaille pour des hommes. Il doit être en contact direct avec ces hommes-là et tout ce qui touche à l'homme doit le préoccuper au plus haut degré, puisqu'en comprenant les autres on se comprend mieux soi-même. En influençant les autres, les autres nous influençant aussi, on se grandit et tout ce que la société est, l'artiste doit être dedans.

Q. *Mais, pratiquement, comment peut-il s'intégrer dans cette société?*

R. D'abord, il commence à marcher dans la rue, c'est une excellente chose. Ça ne fait pas de tort, voyager beaucoup. Il commence à s'intégrer selon son degré de conscience. Je pense bien qu'on va chercher de plus en plus à toucher ce qu'on peut appeler les masses, ce qu'on peut appeler le public, à travailler avec les architectes, à voir à ce que les oeuvres soient mises au plus grand contact des humains, je veux dire, je suis bien d'accord, vous avez un musée qui est très agréable, mais je trouve ça une forme un peu dépassée pour les artistes d'aujourd'hui. Ça serait très bon pour la réserve du passé, des musées. Je m'excuse monsieur Hénault.

Q. *Non, je vous arrête, ça m'intéresse beaucoup. Est-ce que vous croyez vraiment que le musée est un organisme dépassé dans la mesure où il évolue. C'est-à-dire, est-ce que vous pourriez concevoir l'évolution d'un musée qui serait un musée vraiment moderne, vraiment contemporain?*

R. Oui, je pourrais très bien le concevoir, mais il faudrait qu'il change ses outils. Il faudrait presque que ça devienne un laboratoire de recherches, un laboratoire où des groupes, des individus viennent travailler dans toutes les disciplines possibles et que ce soit immédiatement et directement lié au public qui est là, c'est-à-dire que

le public même pourrait assister à l'évolution d'une oeuvre ou d'un objet, ou d'une ambiance ou d'un lieu, ou pour ceux qui veulent encore peindre, que ça devienne vraiment un lieu de confrontation à tous les niveaux, et non pas juste un lieu de vision ou un lieu pour regarder les choses qui sont faites, statiquement, car le public ou moi-même n'avons aucun choix devant les choses qui sont faites. Je veux dire le tableau est fait, la sculpture est faite, et on la présente et c'est tout. On la présente comme un objet artistique, tandis que ça doit être un objet de tous les jours. Evidemment dans notre société de "plus value" et de marchandage, notre société capitaliste où l'objet devient une marchandise de "plus value", on en fait une exploitation. Ça doit être un objet qui appartient à tout le monde et que tout le monde doit posséder, que tout le monde doit avoir à sa disposition, tout le monde doit en jouir. C'est-à-dire, l'artiste travaille pour les humains. Je ne vois pas pourquoi on travaillerait pour Madame Unetelle ou pour Monsieur Untel, ou pour le Musée Untel qui ont seuls le droit d'acheter parce qu'ils ont l'argent pour avoir des objets. Je suis entièrement contre ça. Je pense que l'oeuvre comme ça se faisait au Moyen-Age et à la Renaissance, que l'oeuvre appartient à la masse, appartient au peuple, appartient à la société dans laquelle on vit, parce que si on fait des oeuvres, si on a besoin de communion ici ou là, il faut qu'elle se fasse avec la multitude des gens, quel que soit le degré que la communion ou la correspondance avec la sensibilité pourront avoir. Il faut mettre en contact les gens avec les oeuvres. Ils seront brusqués certaines fois, d'autres fois ils seront amoureux, d'autres fois ils seront choqués, d'autres fois ils seront complètement indifférents, mais il faut qu'on transforme l'humain, comme l'artiste se transforme lui-même, en le mettant face à des choses, et le musée pourrait devenir important dans ce sens-là ; mais je crois que c'est assez utopique de le voir aujourd'hui comme ça.

Q. *Est-ce qu'il serait utopique de penser que vous reviendrez un jour à la peinture de cheval ?*

R. Oui, je crois que oui parce que je vois ça beaucoup trop limité. Ce qui me paraît de plus en plus important, disons que ce sont les très minces essais qui sont faits avec

la Mousse-Spachèque et le Crash, mais je veux de plus en plus créer des lieux semblables, et ce que je reproche peut-être au Crash et à la Mousse-Spachèque, c'est que ça soit trop statique encore et qu'il n'y ait pas encore une participation suffisante de l'humain dans ça. Je veux dire que l'humain est encore un peu mis dans un lieu dont il ne peut rien faire, même s'il lui est permis de s'exprimer par la danse. Je verrais de plus en plus des lieux transformables, des lieux où les hommes prendraient partie pour ou contre, en modifiant des murs, en modifiant des éclairages. Peut-être que l'on aurait rien qu'un meneur de jeu, qui pourrait faire la musique. Evidemment, c'est très beau à dire et ça implique énormément de moyens techniques et surtout beaucoup de finance, et je ne pense pas encore qu'il y ait des gens qui soient prêts à investir dans ce sens-là, parce que ça serait peut-être trop risqué. Peut-être que le musée pourrait se le permettre ou des centres de recherches pourraient se le permettre, des centres de recherches qui auraient des budgets indépendants, je veux dire qu'on ne soit pas obligé de faire une chose pour que ça rapporte, mais qu'on puisse payer les frais, l'aménagement, faire des profits et investir cet argent ailleurs, et ainsi de suite. Mais, je verrais de plus en plus des lieux où l'unité la plus complète possible et la plus actuelle possible des émotions, des sensibilités, des connaissances soit mise à la portée de cette collectivité-là, où l'homme participerait entièrement, tant au point de vue son, éclairage, mobilité, transformation dans tous les sens. Ça, c'est de plus en plus une recherche qui me plaît.

Q. *Je crois que vous n'êtes jamais passé par l'Ecole des Beaux-Arts, sauf comme professeur.*

R. *Oui, oui c'est très vrai.*

Q. *Alors, d'après vous, comment peut-on apprendre à créer?*

R. *Je ne pense pas qu'on apprenne à créer. Je pense que la seule façon de former des artistes, malheureusement on n'a pas cette façon-là encore ici, mais je pense bien qu'on va être obligé d'en venir à ça, c'est de leur apprendre à penser, c'est-à-dire c'est de leur apprendre face à eux-mêmes à faire des choix, à se tromper, à répéter*

des choses qui ont été faites avant, mais à les rendre de plus en plus conscients d'eux-mêmes, les rendre de plus en plus inquiets vis-à-vis d'eux-mêmes et inquiets vis-à-vis de leurs oeuvres, de les rendre de plus en plus lucides par rapport aux désirs qu'ils ont, cachés ou conscients, et de les mettre dans un bain tel au début, de les mettre en confiance. Evidemment, je pense qu'il faut les mettre en confiance et ne pas les démolir en disant: "regardez les chefs-d'oeuvre du passé", vous n'êtes jamais capables de les faire, regardez ce que Michel-Ange a fait, ce que De Vinci a fait, ainsi de suite, oubliant que ce sont des hommes qui ont fait cela, oubliant que ces hommes-là ont travaillé avec des matériaux, oubliant que ces hommes-là ont travaillé avec des équipes d'hommes. Ça été une de mes grandes surprises de voir ces grandes réalisations parce que la connaissance que nous avons de ces choses-là, c'est toujours une connaissance livresque, c'est-à-dire de petites photos. C'est monumental, ces plafonds et ces murs-là et il est impensable qu'un homme ait fait cela seul; ce sont des équipes d'hommes dont évidemment De Vinci et Michel-Ange étaient les maîtres, étaient les ordonnateurs, mais je suis convaincu que s'ils n'avaient pas eu ces hommes pour travailler avec eux, il aurait été impensable que ça se fasse.

- Q. *Mousseau, vous croyez qu'on revient à cette conception de l'artiste comme ordonnateur; est-ce que dans votre oeuvre, justement, il n'y a pas des exemples de ça? Je pense au Métro, je pense à la grande murale en plastique de l'Hydro.*
- R. Bien définitivement, on n'a pas le choix. Je veux dire, c'est ça la réalité humaine. C'est impensable qu'un homme, aujourd'hui comme hier, ait toute la connaissance dans tous les domaines. C'est inimaginable, il faut travailler en équipe, il faut travailler en groupe. Le seul problème auquel nous avons à faire face lorsque nous travaillons en équipe, c'est qu'il faudrait que tous les éléments de l'équipe aient à peu près, du moins intuitivement, une sensibilité commune.
- Q. *Un sentiment, non?*
- R. Non, ce n'est pas ça, un "feeling", une espèce de perception sans connaître la solution, sans savoir que l'ouvrage qu'ils font tombe dans tel casier, dans telle mo-

saïque générale, et sans qu'eux-mêmes soient capables de dire pourquoi; et que le coordonnateur qui s'appelle l'artiste à ce moment-là, dont l'architecte est l'exemple le plus frappant, soit le coordonnateur de tous ces éléments-là. Mais, la difficulté aujourd'hui, c'est que n'ayant pas une philosophie commune ou collective, n'ayant rien qui nous lie, chacun travaille en spécialiste pour résoudre techniquement un problème, sans penser à l'ensemble du résultat de l'objet. Ce qui fait que vous vous apercevez, à un moment donné, qu'il y a un conduit de ventilation qui passe en plein milieu de la murale, et pas un chat vous a dit qu'il passait là. L'ingénieur en ventilation, lui s'en est foutu; pourvu que son conduit pouvait faire circuler tant de pieds cubes d'air dans une pièce, c'est tout ce qui comptait. Je veux dire qu'il y a un manque de coordination et un manque de prévision. L'artiste ne sait pas tout le temps où il s'en va, tandis que quand vous travaillez avec des ingénieurs et des architectes, c'est toujours extrêmement précis, vous ne pouvez pas déroger. Il y a un manque de coordination profond parce que c'est un manque de philosophie commune et que chacun attaque son problème individuellement et sans voir à l'ensemble du groupe. Mais, de plus en plus, d'ailleurs nous n'avons pas le choix, il va falloir qu'on travaille en équipe.

Q. *Vous parliez tout à l'heure de l'enseignement des arts. Vous êtes professeur à l'Université Laval, je crois. Qu'est-ce que vous enseignez à vos étudiants?*

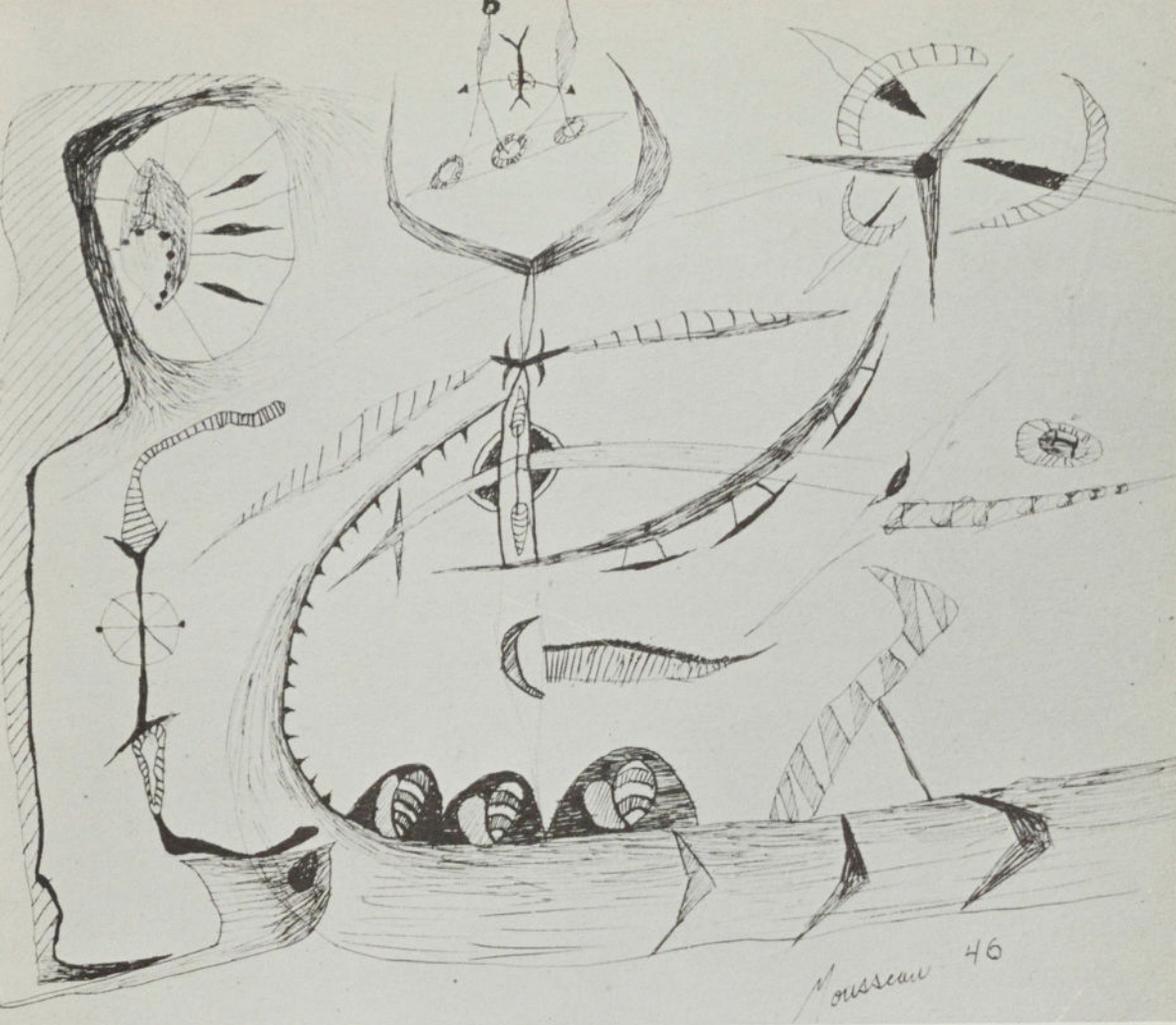
R. Bien, je n'ai pas encore commencé à enseigner. Je suis en train de préparer mon programme. A l'Ecole d'Architecture de l'Université Laval, en troisième, quatrième et cinquième années, les problèmes que j'aurai à traiter, justement ce sont des problèmes de matériaux, textures, colorations, éclairages, afin que tout ça s'emboîte dans une oeuvre que l'architecte doit dessiner, pour qu'il y ait une unité générale, totale de l'oeuvre. C'est-à-dire qu'il n'a pas de solution absolue et c'est très empirique. Ce n'est pas un cours d'art; il s'agit tout simplement d'essayer de rendre les étudiants conscients du facteur humain, ce qui équivaut à dire: "c'est bien beau, on a réglé le problème du froid, de la chaleur, de la ventilation, du chauffage, de l'eau, de l'électricité, mais après ça il faut penser qu'il y aura des humains qui vont vivre dans

ça, donc des humains qui vont toucher à des matières, qui vont voir des matières, qui vont être dans des éclairages donnés, c'est-à-dire il faut créer des ambiances. Il faut connaître pour quelles fonctions l'édifice est fait, savoir dans chaque partie de l'édifice à quoi correspond chaque pièce, ce qu'on va faire dans ces pièces-là, pour mettre l'homme qui va travailler dans ça le plus disponible possible pour faire son travail. C'est très vaste; je ne sais pas si je vais m'en tirer. J'ai une maudite trouille, mais disons que c'est une tentative qui m'apparaît extrêmement valable. Je ne me sens pas tout à fait qualifié pour faire ça. J'ai des idées, mais ça reste encore des idées.

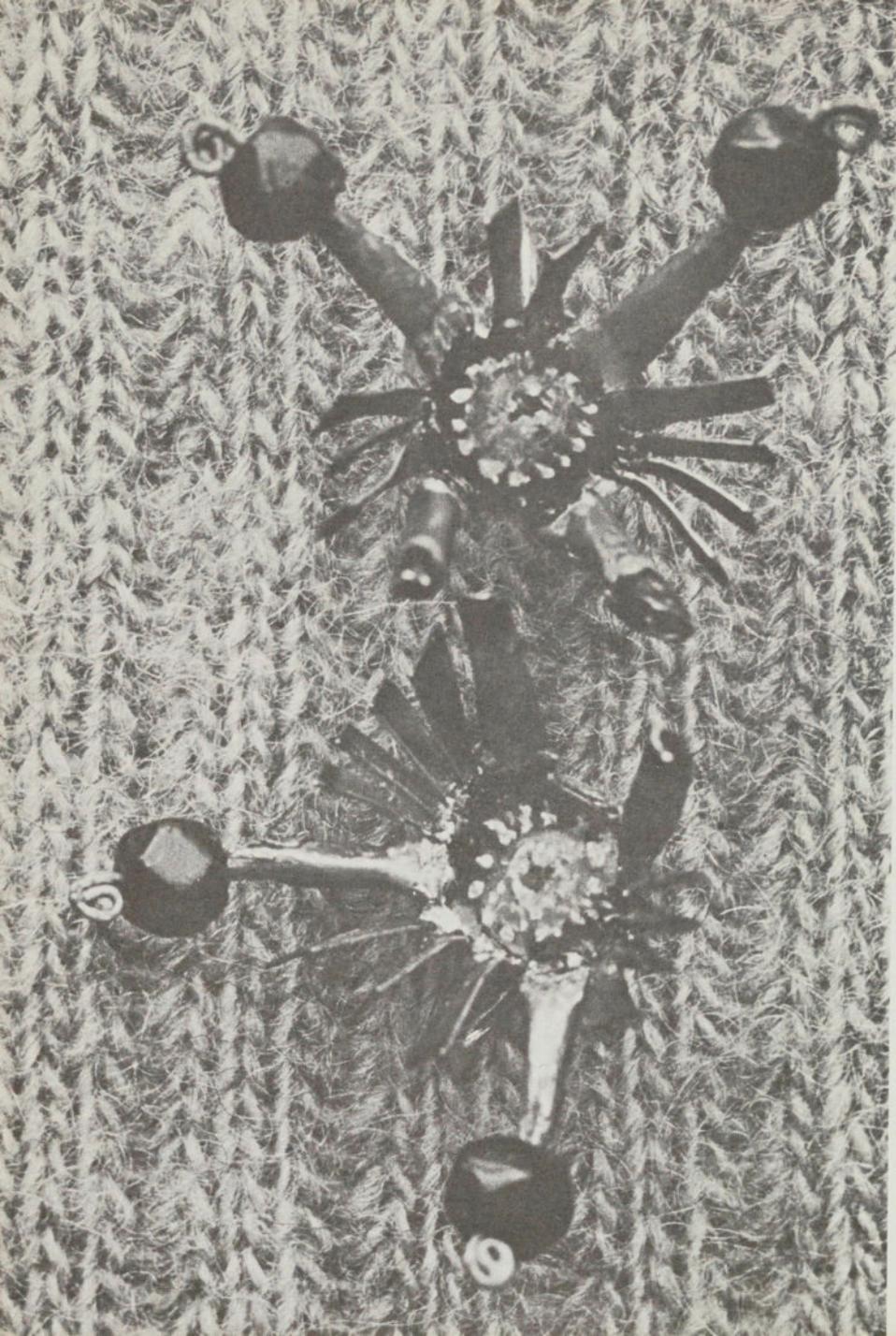
- Q. *Est-ce que vous croyez que c'est très important que les architectes soient réceptifs à ce genre d'idées?*
- R. Moi, je le crois, l'architecte étant l'homme qui influence le plus notre milieu, notre société, l'homme le plus conscient et qui travaille avec des hommes. Ça fait partie du caractère humain, je veux dire la texture, la coloration, l'éclairage, la façon de marcher. Un corridor, pourquoi fait-on des corridors, pourquoi nos corridors sont-ils si stupides, insignifiants, imbéciles, et pourtant on est dans des corridors presque la moitié de notre journée, parce qu'on va d'une pièce à une autre, surtout dans un édifice public et il faudrait sentir pourquoi on marche dans un corridor et qu'il y a des rythmes dans un corridor, même s'il y a juste des rythmes de portes, qu'on les emploie les rythmes de portes. On doit travailler les éclairages des corridors aussi. Je pense en particulier au métro où vraiment les corridors ont été travaillés, où l'on a créé, disons, des moments de silence, des moments de haute intensité ou d'impact très fort et des moments intermédiaires entre ça, toujours selon le pas plus ou moins rapide de l'homme. Pour qu'on casse la monotonie, qu'on reste éveillé à notre environnement. En fin de compte, le cours que j'essaie de donner, c'est un cours tout simplement pour dire : "Regardez, écoutez et faites attention; regardez, apprenez à voir, apprenez à toucher, apprenez à sentir lorsque vous allez travailler, au moins que vous soyez un peu préoccupés par ces phénomènes-là et non pas simplement par des problèmes strictement mécaniques ou mathématiques. C'est plus que ça l'humain quand même".

- Q. *Bon, je pense que nous avons fait assez le tour du problème. Est-ce qu'il y a des questions que j'aurais oubliées qui vous viennent à l'esprit?*
- R. Je pense que pour revenir à mes recherches sur les ambiances, c'est vraiment de plus en plus pour moi un désir d'exprimer l'homme par rapport au XXe siècle, par rapport au siècle des fusées qui atteignent la lune ou Vénus. Et la télévision est quand même constamment là, qui nous apporte un tas de communications, un tas d'expériences, et d'informations. Disons que c'est dans ce sens-là que j'essaie de traduire par des matériaux nouveaux, par de nouvelles dispositions de lieux, une nécessité profonde que l'artiste doit imaginer et à laquelle il doit donner forme. Ça comprend la sculpture, la peinture, l'architecture, l'urbanisme, la lumière, la musique, tout l'impact que l'homme reçoit chaque jour et que l'artiste retransmet dans un objet. Ça me fait penser ce qu'on essaie de faire actuellement et c'est général, ça ne se fait pas seulement ici — les mêmes expériences à New York ou à San Francisco et à Paris; on sent un désir d'arriver à faire des lieux où l'homme sera vraiment lui-même, un peu des lieux sacrés, quoi! C'est un peu religieux, tout ça.

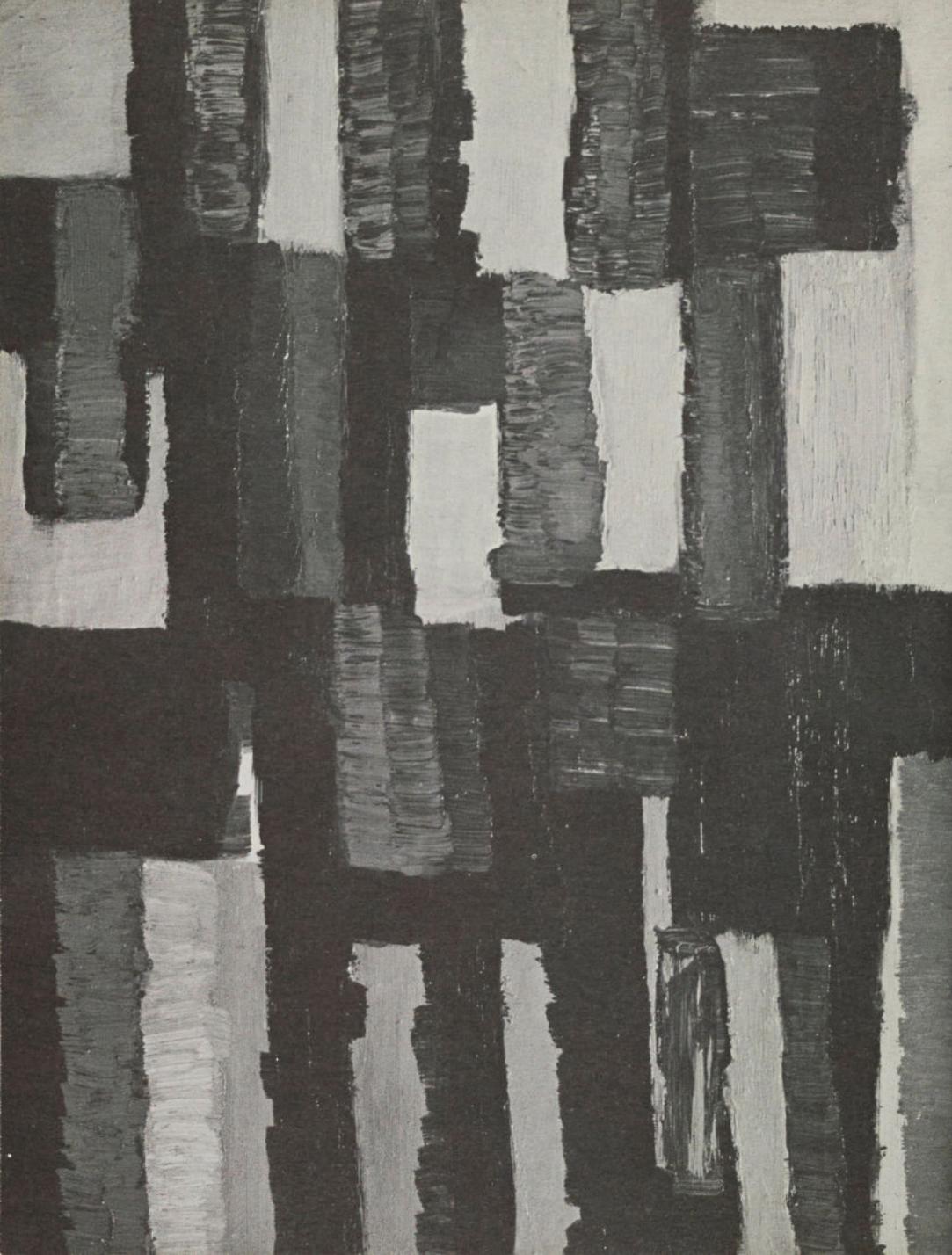
**(Propos de Jean-Paul Mousseau
recueillis par Gilles Hénault).**



Rousseau 46







the trial

adapted from kafka by bert greene
directed by rupert caplan

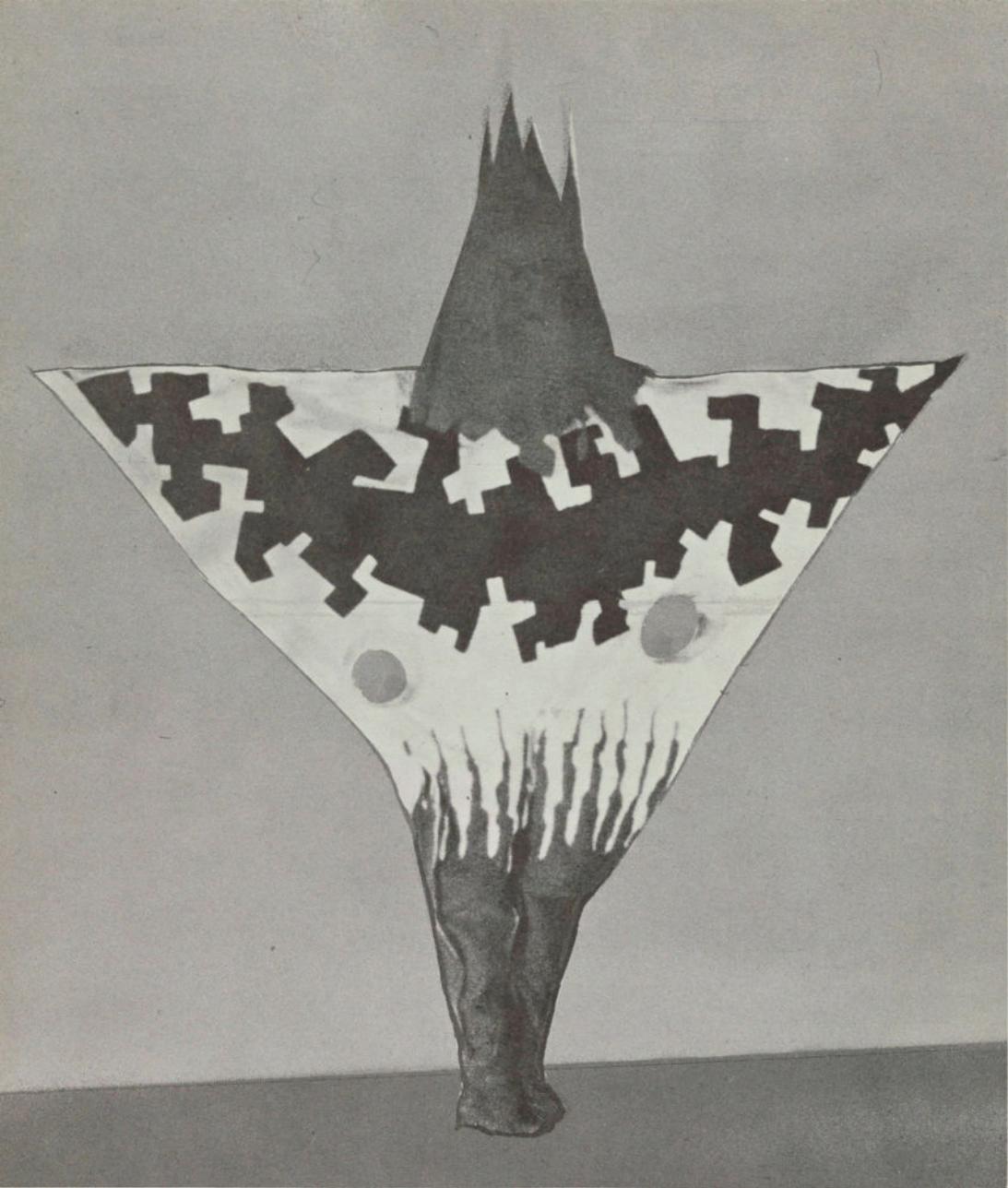


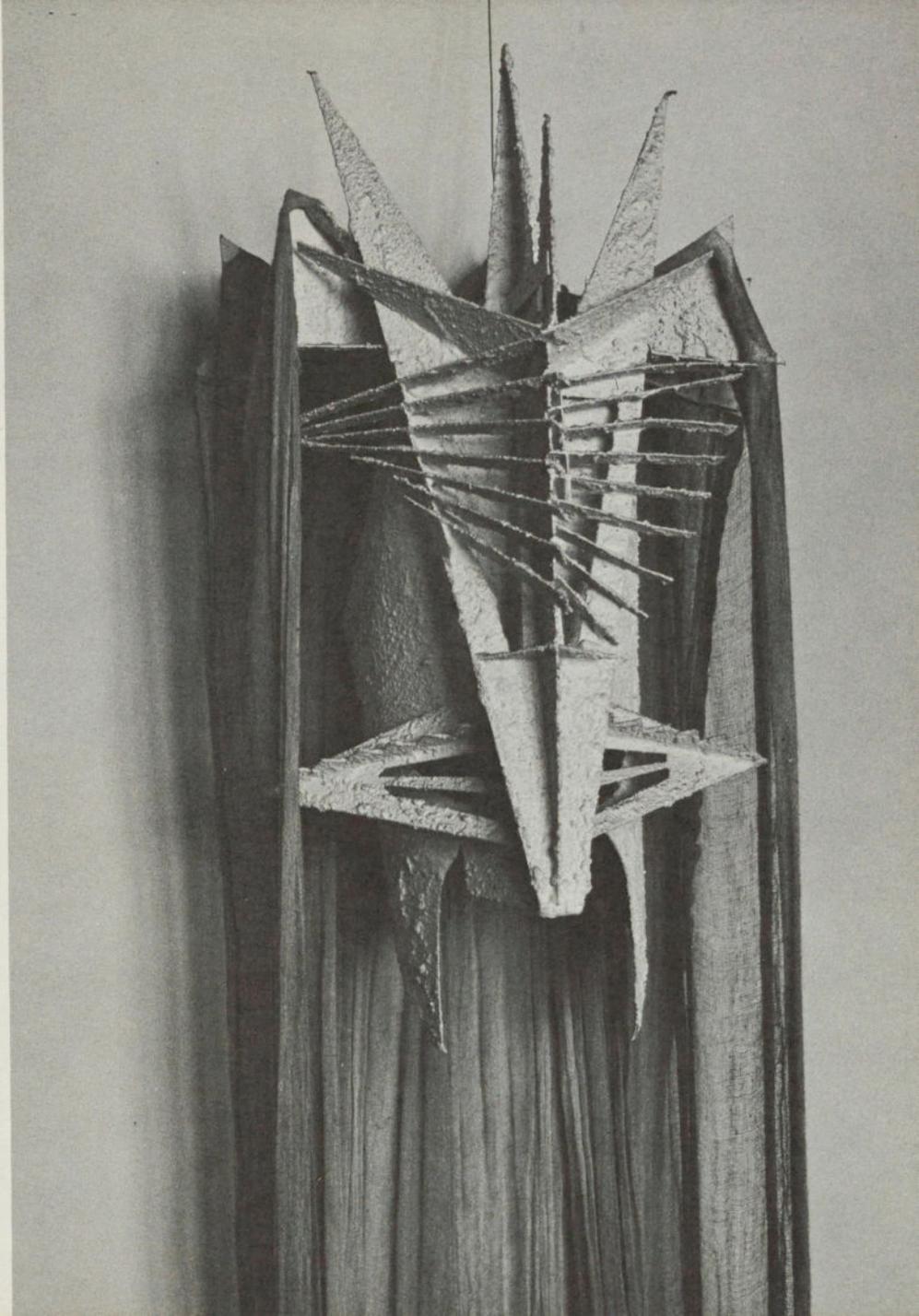
GESÙ THEATRE

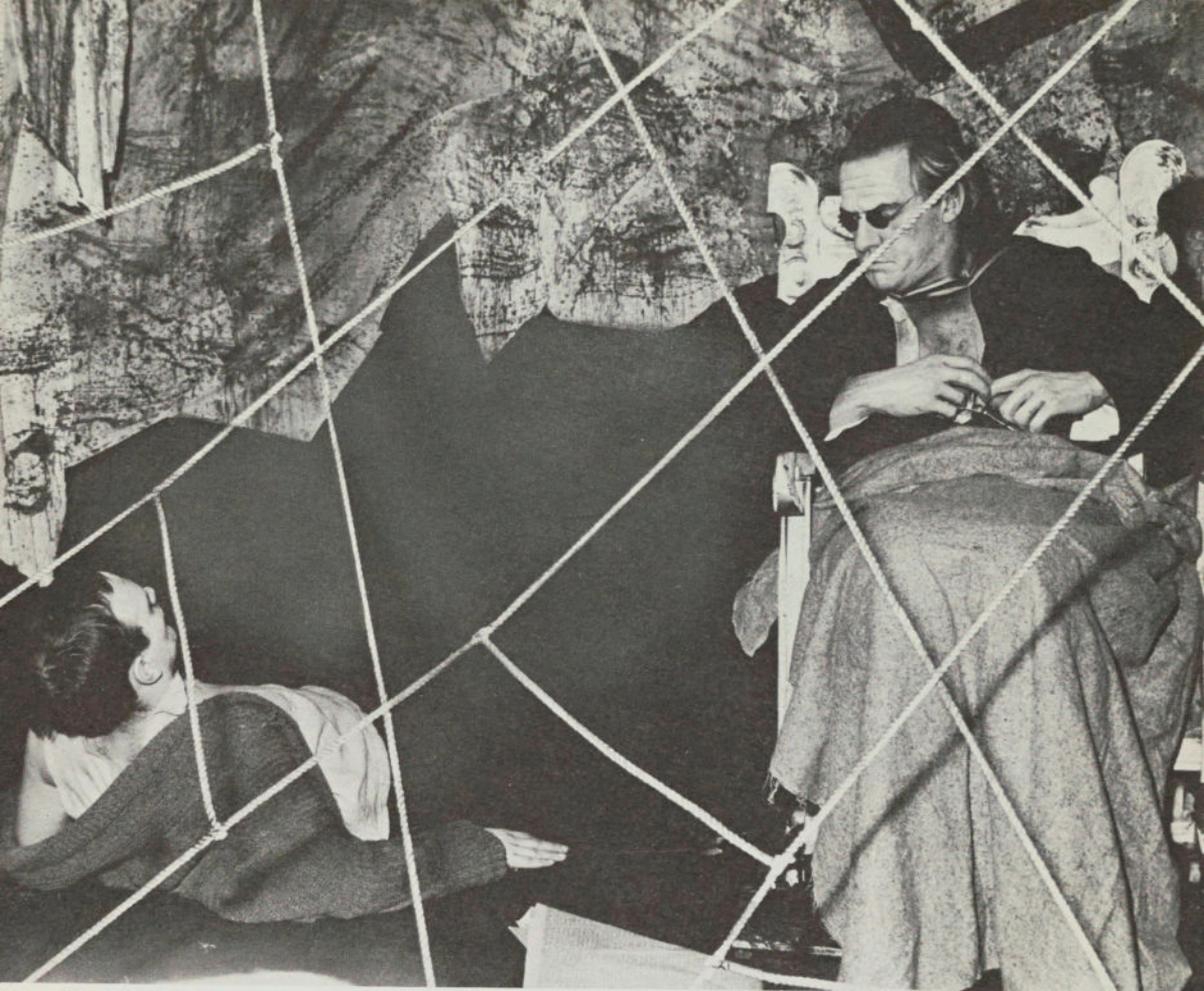
13 TO 25 MARCH

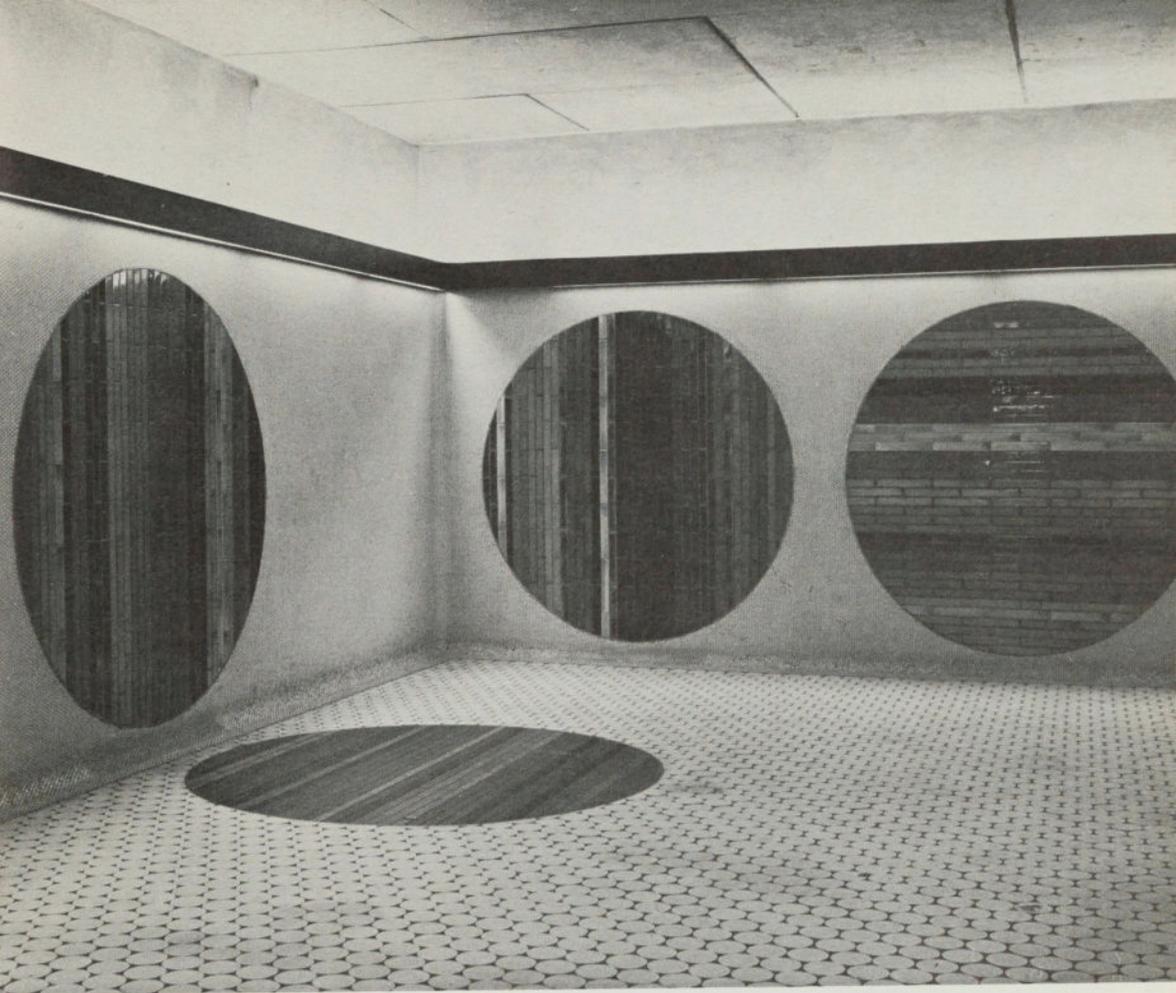
théâtre du

nouveau monde









REPRODUCTIONS

- 1 — Pastel, 1958, collection de l'artiste.
- 2 — Sculpture lumineuse en polystyrène polychromé, 7' x 1½' x 1½', 1960-61, collection de l'artiste.
- 3 — Murale lumineuse dans le hall de l'édifice de l'Hydro-Québec, en polystyrène polychromé, 1961-62.
- 4 — Décoration intérieure de la Mousse-Spachèque (discothèque). Projections de diapositives, 1966.
- 5 — Dessin à l'encre, 8½" x 10¾", 1946.
- 6 — Bijoux en laiton, 1948.
- 7 — Draperies, tissu peint, 8½' x 4' chacune, 1948, collection de Madeleine Arbour.
- 8 — Huile sur toile, 40" x 30", 1954, collection de l'artiste.
- 9 — Affiche pour le Théâtre du Nouveau-Monde, 28" x 22", 1955.
- 10 — Costume de danse, 1962, collection de Françoise Riopelle.
- 11 — Masque, carton et sable avec tissu de coton, 26" x 12".
- 12 — Décor de "Fin de Partie" de Beckett, au Théâtre de l'Egrégore, avec les comédiens Jean-Louis Millette et Jacques Godin.
- 13 — Murale en céramique, ronds colorés de 6' de diamètre, station de métro Peel à Montréal.

NOTES BIOGRAPHIQUES

Né à Montréal le 1er janvier 1927. Etudes au Collège Notre-Dame sous la direction du Frère Jérôme. Elu membre de la Société d'Art contemporain à 16 ans. Fait un voyage en Europe comme représentant de la jeune peinture canadienne et expose à Prague en 1947. Fréquente l'atelier de Borduas de 1944 à 1950. Signataire du Refus global. Participe à toutes les expositions automatistes. Depuis quelques années, travaille en collaboration avec des architectes. Mousseau est représenté notamment à La Galerie Nationale du Canada et au Musée d'art contemporain, Montréal.

EXPOSITIONS

1941 - 1951

- Collège Notre-Dame (1941-42-43).
- Dominion Gallery et Musée des Beaux-Arts de Montréal (1943-44-45).
- Les Sagittaires, Université de Montréal, 1943.
- Participe à plusieurs "Salon du Printemps" au Musée des Beaux-Arts de Montréal de 1944 à 1950.
- Première exposition des Automatistes à Montréal, 1946.
- Automatistes à Paris (Galerie du Luxembourg) 1947.
- Expose avec Riopelle à Montréal, 1947.
- Expose avec Ferron à Montréal, 1949 (dessins).
- Gouaches (Librairie Tranquille), 1949.
- "Les Rebelles" à Montréal, 1950.
- "Des objets de la nature aux objets surrationnels", Montréal, 1951.

1952 - 1954

- Les Automatistes au Musée des Beaux-Arts, 1952.
- Les Automatistes "Place des Arts" à Montréal, 1953.
- Biennale du Canada, 1952 et 1954.
- Exposition "La matière Chante" à la Galerie Antoine à Montréal, 1954.
- Exposition au Lycée Pierre Corneille, 1954
- Exposition de groupe à Winnipeg - premier prix - 1954
- "Jeunes Peintres Canadiens" en Belgique (Liège - Bruxelles) 1954.

1955

- "Espace 55" au Musée des Beaux-Arts de Montréal et à Rimouski.
- Exposition à la Galerie l'Actuelle (encres)
- "Peinture Canadienne" à l'Ecole des Hautes-Etudes Commerciales.
- "Grands Tableaux" à l'Université de Montréal.

1956

- "7 peintres" à la Galerie l'Actuelle
(Riopelle - Borduas - Sam Francis - Ewen - McEwen - Corbeil - Mousseau)
- Exposition à la Galerie l'Actuelle (huiles)
- Exposition de l'Association des Artistes Non-Figuratifs de Montréal à l'Île Ste-Hélène (co-fondateur).

Exposition des moins de 30 ans, à l'Île Ste-Hélène.

"Canadian Abstracts" à Ottawa et aux États-Unis.

"Panorama des Peintres de Montréal" à l'Île Ste-Hélène.

"L'Art au Soleil" au Mont Gabriel (Pellan - de Tonnancour - Mousseau).

1957

Deuxième exposition annuelle de l'A.A.N.F.M. aux Musées des Beaux-Arts.

"35 peintres dans l'actualité" au Musée des Beaux-Arts.

Participe à plusieurs expositions à la Galerie Denyse Delrue de 1957 à 60.

1958-1961

Choisi parmi les 20 peintres pour représenter le Canada à l'exposition Universelle de Bruxelles 1958.

Exposition à la Galerie Denyse Delrue (pastels) 1958.

Exposition "Rencontre des Poètes" à St-Sauveur, 1960.

Exposition à Conférence des Arts à Toronto : première réalisation d'une sculpture lumineuse, 1961.

Exposition Musée de Montréal : Sculptures Lumineuses 1961

Exposition : Festival des Deux-Mondes, Spolette, Italie.

1963

Galerie Agnès Lefort, 1963.

Exposition Hydro-Québec : sculptures lumineuses, 1962.

Seventeenth Annual Exhibition Art Gallery of Toronto.

Collège St. Laurent, "Rétrospective Vingt ans de peinture".

1964

Galerie 60 "Espace-temps"

Musée de Montréal "Salon du Printemps"

Galerie Toninelli, Milan, Italie.

DÉCORS

Costumes pour spectacle de ballet et théâtre "Les Deux Arts", 1949.

Décors et effets scéniques au Théâtre Amphitryon - 1955.

— La Leçon d'Ionesco

— La Fleur à la Bouche de Pirandello

— La Demande en Mariage de Tchekov

— George Dandin de Molière

Décors de l'Echange de Claudel au T.N.M. - 1955

Décors et effets scéniques au théâtre de l'Egrégore (co-fondateur et directeur)

— Une Femme Douce, de Dostoïevsky - 1959

— Le Pélican, de Strindberg - 1960

— Fin de Partie, de Beckett - 1960

— Été et Fumée, de Tennessee Williams - 1960

(Note) : — "Une Femme Douce" de Dostoïevsky, Trophée pour meilleure production, interprétation, décor donné par le Gala du Spectacle.

Décors, costumes et éclairages pour spectacle de danse et musique actuelle : Françoise Riopelle, Festivals de Montréal, 1961.

Décors et éclairage : Magie Rouge, de Ghelderode, Théâtre Egrégore, 1961.

Décors et éclairage : Ce Fou de Platonov, de Tchékov Théâtre Egrégore, 1961.

Conseiller à la production et à la Réalisation
l'Heure du Concert : Barbe Bleue, de Bela Bartok,
Réalisation Pierre Mercure, 1961

1963

Décors les Grands Ballets Canadiens

Décors "Les Jeux d'Arlequin"

1964

Décors, éclairage, théâtre de l'Egrégore
"Monsieur Bonhomme et les Incendiaires" de Max Frisch

Décors, éclairage, théâtre de l'Egrégore
Nouvelle version "Fin de Partie" de Beckett

AFFICHES, PANNEAUX-RÉCLAME, ILLUSTRATIONS

"Les Sables du Rêve" poème de Thérèse Renaud - 6 illustrations 1946

"Les Deux Arts" - Affiches 1949

"Jeunesses Musicales" - affiche Du Congrès 1955 (couverture du programme)

Foire du Livre et des Arts à Ste-Adèle - affiche 1957

"The Trial" de Kafka au T.N.M. - affiche et couverture du programme 1955

Poèmes dramatiques de Claude Gauvreau - (couverture et illustrations, Editions Erta - 1956)

Medical Arts Pharmacy - 4 grands panneaux-réclame

Auto-Elégance au Mont Gabriel - affiche et couverture du programme - 1956

Radio-Canada - 1 grand panneau-réclame

Poèmes d'Yves Préfontaine - couverture 1960

Poèmes de Pierre Léger - couverture 1963

Couverture du programme saison 1963-64 théâtre de l'Egrégore.

DÉCORATION ET COLORATION

"Eimotabol", bal masqué - décoration de la salle et organisation - 1953.

"L'Echourie" restaurant - décoration 1953.

Foire de l'art et du livre, à Ste-Adèle - décoration 1956-57.

Librairie Tranquille - décoration des vitrines.

Cours scientifique sur la couleur au Massachusetts Institute of Technology, de Boston, 1959.

Coloriste attaché au bureau de Gérard Notebaert, architecte de 1958 à 1960

— Collège Notre-Dame

— Séminaire de Joliette

— Ecole Ste-Rita

— Ecole St-Vital

— Collège de Matane.

Vitraux de la Chapelle du Séminaire de Joliette - 1960

Décoration complète du Théâtre de l'Egrégore, 1961.

Décoration complète du restaurant Chez-Son-Père, 1963.

Décoration intérieure de trois discothèques à Montréal et d'une à Québec, 1966-67.

Murales en céramique pour la station de métro Peel à Montréal, 1966.

MURALES

Exposition Vermette-Mousseau chez Prédilection (céramique) 1958.

Exposition "Murales céramiques 1958" Vermette-Mousseau, à la Galerie Delrue.

Murale en "Blocks Haydites" Hall d'entrée du Collège Notre-Dame, 1958.

Cinq murales en céramique au Chalet du Lac aux Castors à Montréal - Vermette - Mousseau 1958.

Cinq murales en céramique au nouvel Aéroport de Dorval - Vermette - Mousseau, 1959.

Murale en céramique pour la Compagnie Ciba - 1959 - Vermette - Mousseau, 1959.

Murale en céramique, Caisse Populaire du Lac St-Jean - Vermette - Mousseau, 1959.

Murale en céramique, Ecole Ville St-Laurent - Vermette - Mousseau, 1959.

PLASTIQUE ARMÉ

Exposition de 2 panneaux-plastique chez Prédilection, 1957.

2 vitraux-plastique au Centre d'Achat Rockland, Ville Mont Royal, 1959.

Exposition "Objets Lumineux" à la Galerie Delrue, 1960.

3 sculptures lumineuses à la salle de concert des Jeunesses Musicales, Mont Orford, 1960.

32 objets lumineux pour Intransit Area à l'aéroport de Dorval - 1960.

Panneau-plastique à la Chapelle Catholique de Shawbridge, 1960.

Premier prix pour un objet lumineux : Section Esthétique Industriel (concours provincial, Québec, 1960).

Panneau décoratif pour l'Architecte Maurice Roux, Lachine, 1961.

Murale pour l'édifice du Journal Montreal Star, 1961.

Murale pour l'édifice de l'Hydro-Québec, 1961.

Murale pour l'édifice Palais de Justice : Drummondville, 1961.

Murale lumineuse pour le restaurant Chez Son Père, 1963.

DIVERS

Création de bijoux, sculptures, céramiques.

Exposition de 10 draperies peintes à la main chez Guy Viau, décorateur, 1948.

Exposition de photographies à la Galerie l'Actuelle, 1955.

Sérigraphies tirées à 50 exemplaires aux Editions Erta, 1956.

3 cartons pour tapisseries exécutées par Mariette Vermette - Rousseau (exposition National Gallery, 1960).

Décoration des rues pour le centième anniversaire de Granby, 1959.

5 dessins pour cartes de Noël pour Artistica-Montréal, 1958.

Boursier du Conseil des Arts, 1961.

Juge au Salon du Printemps, Montréal 1961.

Professeur au Centre d'art de Ste-Adèle de 1955 à 1957.

Professeur à l'Ecole des Beaux-Arts de Montréal, cours de coloration architecturale et de murale architecturale 1959-1960.

Conseiller technique pour agenda, Mongeau & Robert, 1963-64.

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

Sur l'exposition "La Matière Chante" en 1954 à la Galerie Antoine. Article de Rodolphe de Repentigny, La Presse : "Un renouveau par la couleur pure" par Adrien Robitaille, Photo-Journal : "Le signe de l'accident", Le Petit Journal, le 25 avril. "La Matière Chante" Le Devoir, 1er mai. Article de Claude Picher, l'Autorité, le 8 mai. Réponse à Claude Picher par Claude Gauvreau, l'Autorité, le 29 mai. "Les leçons d'une saison" par Rodolphe de Repentigny, La Presse.

Article sur l'exposition de toiles de Mousseau au Lycée Pierre Corneille, par Rodolphe de Repentigny, le 24 octobre 1954.

Idem par Adrien Robitaille, Photo-Journal, le 6 novembre 1954.

Idem par Paul Gladu, Le Petit Journal, le 11 novembre 1954. Article de François Bourgogne, l'Autorité, le 30 octobre 1954.

Interviews dans La Presse le 10 novembre et dans le Star le 19 novembre comme lauréat d'une exposition de groupe à Winnipeg, 1955.

Articles sur le même sujet dans Le Droit, 12 novembre 1955, dans La Patrie (Pierre Saucier) le 27 novembre 1955.

Article de Paul Gladu sur l'exposition des encres de Mousseau à la Galerie l'Actuelle, Le Petit Journal, 1955.

Analyse de l'exposition "Espace 55" par Rodolphe de Repentigny, La Presse, 12 février 1955.

"Confrontations picturales à l'Actuelle", par Noël Lajoie, Le Devoir, 1956.

Article sur l'exposition d'huiles à l'Actuelle, par Noël Lajoie, Le Devoir, 1956.

"Nouveaux tableaux de Mousseau" par Rodolphe de Repentigny, La Presse, 1956.

Exposition des premières oeuvres en plastique de Mousseau à Prédilection. Article de Rodolphe de Repentigny, La Presse, 1957.

Article de Gilles Hénault sur Mousseau, Journal des Vedettes, juin 1958.

Catalogue des peintres canadiens à l'exposition universelle de Bruxelles, 1958.

"Un pionnier", article de René Chicoine sur les plastiques de Mousseau, Le Devoir, 1958.

Articles de Rodolphe de Repentigny, La Presse et de René Chicoine, Le Devoir sur les expositions Mousseau-Vermette aux galeries Prédilection et Denyse Delrue, 1958.

"Renouveau de la tapisserie : Mariette Vermette d'après Mousseau" par Fernande St-Martin, La Presse, 1959.

Décors: "Une femme douce" à l'Egrégore. Articles de Gilles Hénault, Le Devoir et de Jean Paré, La Presse.

Article sur les tableaux ronds de Mousseau, par Gilles Hénault, Canadian Art, 1964.

LIVRES

La Peinture canadienne moderne, catalogue de l'exposition de Spolète, en Italie, réalisé par Charles Delloye.

Edit. De Luca, Rome, 1962.

La Peinture moderne au Canada français, de Guy Viau. Publication du Ministère des Affaires Culturelles du Québec, 1964.

La Renaissance des Métiers d'art au Canada français, par Suzanne et Laurent Lamy. Publication du Ministère des Affaires Culturelles du Québec, 1967.

La Peinture au Canada des origines à nos jours, par J. Russell Harper. Edit. Les Presses de l'Université Laval, 1966.

REMERCIEMENTS

Cette exposition a été rendue possible grâce à la participation active de Monsieur Jean-Paul Mousseau qui a fourni la documentation et qui a réalisé l'installation avec le concours de Monsieur Vincent Raynal, appariteur au musée.

D'autre part, nous tenons à remercier chaleureusement tous ceux qui ont eu l'obligeance de prêter des oeuvres de Mousseau pour cette exposition.

Le directeur

Couverture : Affiche de Jean-Paul Mousseau

Photographies : Office du Film du Québec,
 (Gabor Szilasi)

Photo de Mousseau - Pierre Drury

Ce catalogue a été réalisé par le Musée d'art contemporain

Imprimé au Canada

