



oeuvres
de
PIERRE GAUVREAU

oeuvres
de
PIERRE GAUVREAU

avant- propos

Il existe des moments privilégiés où le passé semble rencontrer le présent sans toutefois l'envahir mais, en donnant la clef nécessaire à une meilleure compréhension de l'«agir».

Sans être véritablement une rétrospective, cette exposition rassemble plus de soixante oeuvres, réalisées entre 1944 et 1978. Une trentaine de tableaux récents viennent illustrer l'intérêt constant de Pierre Gauvreau pour le gestuel. Face au tableau, l'aventure se renouvelle sans cesse dans la relation qu'il établit avec l'espace et ce, depuis l'épopée automatiste.

Pour Pierre Gauvreau qui revient à la peinture après l'avoir délaissée en 1962, l'expérience du «faire» revêt plus que jamais une importance capitale; l'intervention active de sa volonté se traduit alors dans l'élaboration de toute composition. C'est un acte pur, existentiel par lequel l'impulsion régit le moyen inhérent à une technique nouvelle pour l'artiste, l'acrylique.

Cependant la peinture est loin d'être pour lui un exutoire. Il ne sent pas le besoin de créer des formes d'équivalence psychologique, ni de sonder les mystères de l'inconscient tout comme à l'époque de ses premières recherches, dans un automatisme encore rattaché aux préoccupations surréalistes. Son art en est un de conscience qui exprime et qui révèle une volonté de communication directe, sans intermédiaire, d'oeil à oeil.

Ce langage qui se traduit par une affirmation du geste et de la couleur, n'est aucunement dirigé ou rattaché à une pensée précise et ne laisse aucune trace de préconception. Cependant, l'expérience laisse présider un certain contrôle quant à l'équilibre des formes qui s'accordent dans une harmonie bouleversante, où une grande intensité chromatique vient en souligner l'efficacité. L'espace est alors suggéré grâce à la qualité des couleurs et à la persistance du coup de pinceau qui parfois masque, dessine ou écrit. Les rythmes et les élans dynamiques de la composition sont en fait transformés en structures qui s'affrontent ou s'attirent pour mieux se repousser.

La couleur a toujours été l'une des grandes qualités de la peinture de Gauvreau, même à une époque où la libération de la forme par le geste demeurait la préoccupation première. Mais avec les oeuvres récentes, on assiste à une véritable explosion diatonique qui surpasse l'audace des premières huiles et toute l'acuité des gouaches de 1960. De plus, le format rattaché aux premières oeuvres n'a plus rien à voir avec cette prédilection qu'il entretient maintenant pour les grandes surfaces. Les toiles se changent alors en fresques d'une étonnante virtuosité où l'utilisation de l'acrylique en guide l'approche et l'exécution.

Les changements profonds, que ce soit au niveau de l'éclatement de la couleur ou du format, laissent percevoir les tableaux de Pierre Gauvreau comme les éléments percutants d'une oeuvre en continuel devenir où la relation avec le monde s'adjoint au problème pictural.

DENIS CHARTRAND
Responsable-adjoint
Service des expositions

PIERRE GAUVREAU
entretien avec
HELEN DUFFY

H Pierre, certaines couleurs pures avec leur intensité, leur réaction sur les quantités voisines provoquent des sensations très fortes. Des images persistantes... Est-ce que ça vous arrive, lorsque vous avez travaillé sans recul sur une toile, qu'après une heure ou même une journée entière, l'engagement visuel continue?

P Ça m'arrive, oui. Il y a des couleurs que ma rétine retient plus que d'autres. Je suis très sensible au rose, aux tons chauds, et puis à certains bleus. Au vert aussi. La couleur que j'utilise le plus difficilement c'est le jaune.

H Et le rouge vermillon froid? Le rouge cadmium amené à son plus haut degré d'intensité et d'éclat? On découvre dans quelques-uns de vos tableaux une transparence des tons qui est sensible, très nuancée. Dans les autres, il y a une force bouleversante, même des éléments violents. Vous travaillez spontanément... vous êtes prêt à tout et ouvert à tout?

P Écoutez, Helen, ça m'est très difficile de vous répondre parce qu'en réalité ça ne m'intéresse pas beaucoup de décomposer mes tableaux par l'analyse. C'est un exercice que je ne fais jamais.

Tantôt vous avez parlé de relation intime avec la peinture, je pense que les mots sont appropriés. C'est une relation intime, un rapport personnel que j'établis entre l'espace et moi. Une façon intime et personnelle d'arranger l'espace. Je peins sans idée préconçue — et, en fait, c'est comme vous dites, je suis prêt à tout. C'est-à-dire que je suis prêt à accepter n'importe quoi qui se manifestera sur la toile. Je ne peins pas pour me défouler psychologiquement, ce n'est pas une thérapie.

Quand on parle de violence en ce qui concerne mes toiles — quelqu'un m'a déjà dit: "Je ne pourrais pas (parlant d'un tableau en particulier) avoir ça dans ma maison. Je tuerais ma femme dans la semaine qui suit", ça m'étonne. Pour ma part, j'espère que dans ma peinture il y a une somme d'énergie qui y est inscrite et qu'elle est considérable. Mais, il y a des gens qui parlent de ma violence, c'est-à-dire que face à ma peinture ils se sentent agressés; et eux emploient le terme violence avec le sens qu'on lui accorde généralement. Une forme d'agression qui s'impose à la personne et contre laquelle elle doit se défendre si elle veut maintenir son intégrité.

Je ne crois pas que ma peinture soit violente. Je ne fais jamais un tableau parce que je suis bouleversé, en état de crise intérieure. Pour peindre, il faut que je sois très calme. Tout à l'heure, j'ai parlé de thérapie. C'est l'opposé. Pour ceux qui peignent pour se soulager des ennuis qu'ils ont au bureau, des querelles qu'ils ont à la maison, c'est une évasion. Pour moi, ce n'est pas une évasion. C'est une fonction, une manière de vivre sans autre équivalent.

H Une extension de votre vie même? Une extension nécessaire?

P C'est une extension de la prise en main de l'univers, que tout le monde doit faire. La plupart des gens la font à travers la parole—l'on explore le monde — et la connaissance qu'on a du monde se transmet à travers les mots. Actuellement, je crois, le monde de la peinture est dominé par les lettrés qui prétendent encadrer l'action des peintres, créent des pressions très considérables sur les artistes par le seul poids de leur nombre et le prestige clérical de la parole. L'oeil devient suspect s'il prétend parler directement à d'autres yeux. On l'accuse d'hermétisme. Le bourdonnement des mandarins qui enveloppe l'art d'un voile de sémantique pourrait le laisser croire...

Je pense que la peinture est un langage, un langage direct qui se suffit.

H C'est un langage direct que vous avez recherché alors que vous étiez jeune. Mais quand j'ai étudié vos encres de couleur et vos aquarelles, j'ai reconnu certaines difficultés. En travaillant sur du papier souvent inférieur, peu propre à la moiteur, vous obteniez des tons qui vous gênaient.

P Vous touchez à des questions économiques. On n'avait pas d'argent, alors on a peint sur n'importe quoi. Du papier d'emballage, des vieux stores, du jute. Les natures-mortes de 1941 que je conserve sont peintes sur le carton ondulé des caisses d'épicerie... Même quand la technique du langage n'est pas suffisamment maîtrisée, le message passe...

H Et puis il y a la question du format. Vous peigniez sur des petites surfaces. Vous avez peut-être dû contraindre votre expression à une échelle qui lui convenait moins?

P C'est possible. Ce n'est que récemment qu'il m'est venu à l'idée que j'ai pu avoir des problèmes d'échelle, de dimensions. Ça, c'est dû au lieu où j'habitais, aux possibilités financières, à l'ignorance des matériaux qui pouvaient exister.

Mais les contraintes face à la technique, qui est toujours rebelle et ne donne jamais rien de ce qu'on attend, on les a à chaque tableau. Et il faut les résoudre à chaque tableau et pour chaque tableau. Le jour où on a des solutions définitives, c'est fini. C'est l'académie... Chaque fois qu'on s'ouvre à l'aventure (un mot de nos jours presque ridicule: on vit à l'âge des certitudes) il y a toujours ce problème-là, d'inventer les moyens de dire ce qu'il y a à dire.

J'ai toujours voulu peindre grand. Quand j'étais à l'École des beaux-arts, on ne nous enseignait pas la peinture contemporaine, ni américaine, ni européenne, même pas l'impressionnisme. Ça s'arrêtait avec l'école de Barbizon. C'était le bout de **l'audace permise**, comme on disait candidement. Alors les peintres qu'on connaissait, c'étaient ceux de la Renaissance, et quelques grands noms du XIX^e siècle, comme Ingres et Delacroix.

Moi, c'était Michel-Ange. Avec lui, c'était ça!... Alors quand j'avais fini de copier mon plâtre, je faisais des esquisses pour des plafonds de Chapelle-Sixtine à bâtir à Montréal. J'ai toujours rêvé de faire de grandes choses.

H Et plus tard, en parliez-vous avec Borduas?

P Quand j'ai rencontré Borduas, ce n'était plus une préoccupation. Je ne me souviens pas qu'on ait jamais parlé de format. Ce n'était pas une préoccupation, non, ni une recherche esthétique. C'était relié aux conditions de l'époque. D'abord on apprenait la peinture dans les livres. Alors un petit tableau, c'était déjà plus grand qu'une reproduction dans le Larousse illustré.

Puis, je n'avais pas d'atelier. Je partageais une chambre avec mon frère Claude. Je peignais dans un coin, il écrivait dans un autre. C'était la chambre à coucher. Alors, les grands formats...?

On était surtout préoccupé de se débarasser des idées reçues, des jugements définitifs, des recettes infaillibles pour retrouver une peinture qu'on savait vivante ailleurs. Ça, c'était important. C'était beaucoup plus important de faire rapidement beaucoup de choses que de couvrir de grandes surfaces.

Puis, j'ai passé trois ans dans les Forces armées canadiennes, 1943-46. Les encres que j'ai envoyées de Farnborough en Angleterre pour l'exposition de la rue Amherst avaient le format de cartes postales. Maintenant, si j'arrive à peindre plus grand, c'est parce que j'ai plus d'espace.

H Le service militaire interrompait vos études deux ans après la rencontre avec Borduas. Borduas vous avait découvert dans un concours de dessin-

P En '41. A l'automne... Bruno Cormier était au collège Sainte-Marie. Il m'avait invité à montrer des dessins et des peintures avec les travaux de vacances des élèves. Borduas, professeur à l'École du meuble, était chargé d'attribuer les prix à cette exposition. Il m'a remarqué.

Dans le hall du Gesù j'avais montré plusieurs centaines de dessins à la plume. C'étaient des groupes de personnages, des nus, des clowns, des choses qui étaient sous l'influence de Matisse et de Picasso. Il y avait aussi quelques natures-mortes à l'huile, d'une facture assez moderne.

A ce moment-là, à l'école des beaux-arts, par la bibliothèque sinon par les professeurs, Françoise Sullivan, Fernand Leduc et moi avions l'occasion

de voir des reproductions de certains peintres fauves ou cubistes. Puis il y a eu le retour de Pellan en '40...Un reportage sur l'art moderne dans LIFE magazine m'avait beaucoup impressionné. Il y avait des reproductions de Cézanne, Matisse, Picasso, Rouault. C'est sous le choc de ce reportage que j'avais fait toutes ces choses.

H Vous avez connu les oeuvres de Borduas avant de le rencontrer?

P Non.

H Alors, vous avez vu ce monsieur qui entraient et...

P C'est Guy Viau, un élève de Borduas, qui est venu me trouver de la part de son professeur pour me dire que si je voulais venir chez lui, j'étais le bienvenu. Alors on s'est amené, Françoise Sullivan, Fernand Leduc, Madeleine Desroches et moi. A cette époque, Borduas explorait encore les avenues du fauvisme et de l'expressionnisme. Cette rencontre arrivait à point.

C'est comme ça qu'il s'est établi un contact entre les élèves de Borduas qui étaient à l'École du meuble, comme Guy Viau, Jacques Viau, Gabriel Filion, Bernard Morisset, et notre groupe qui était aux Beaux-Arts.

À l'École du meuble, Borduas enseignait le dessin dans le cadre de la formation des élèves comme ébénistes. C'était chez lui, rue Napoléon, et dans son atelier de la rue Mentana, qu'on se rencontrait tous. On apportait nos choses, on faisait des évaluations, on regardait des reproductions, on parlait de peinture, et Borduas nous montrait ses tableaux. C'était avant les gouaches de '42.

H Le surréalisme?

P Oui, bien sûr!

H Et Claude a été introduit par vous?

P Claude avait trois ans de plus jeune que moi. En '41, j'avais 19 ans. Claude, c'était le petit frère.

H C'est à cette époque, si loin maintenant, que vous avez développé ce que Borduas appellera douze ans plus tard, en conversation avec Gilles Corbeil "la qualité remarquable de Pierre Gauvreau de rester continuellement ouvert....Il n'est jamais fermé, il ne connaît aucune réticence. Il est très libre de sa pensée."

Si l'influence de Picasso est nette dans les dessins du début, aujourd'hui on peut dire que votre indépendance est indiscutable. Admettons que vous étiez chanceux d'avoir un maître qui vous a permis de vous réaliser pendant la période de votre formation.

P Si on tentait une définition de l'enseignement de Borduas, il faudrait dire qu'il visait à rendre chacun conscient et maître de ses différences personnelles. Alors, on peut difficilement parler d'école puisqu'il faudrait juger sur les ressemblances. Et quand on le fait, on arrive à dire des choses incongrues sur la formation et la dissolution du groupe, automatiste, comme s'il avait existé en tant que groupe structuré ailleurs que dans l'esprit de Tancrède Marcil Jr. L'étiquette même, accolée par ce journaliste étudiant au groupe des peintres, n'a été utilisée par eux qu'à la longue, pour commodité de langage, et non sans grognements.

Ce n'était même pas un groupe de copains qui forment un clan parce qu'ils ont le même âge et prennent une bière ensemble, au même endroit. On était des gens réunis par un certain nombre de valeurs indiscutables à ce moment-là et impossibles à sacrifier. On ne cherchait pas à s'aligner. L'effort commun visait à s'équiper des moyens de ne pas se ressembler. C'était un

effort de libération, pas d'intégration. Une sorte de BIG BANG, bien centrifuge.

Alors, c'est sur son rayonnement et son pouvoir de transformation qu'il faudrait juger l'enseignement de Borduas, et c'est plus difficile que de situer des dates....

H Tout à l'heure, nous avons parlé des formats, des échelles, des dimensions physiques. Et la dimension intérieure....

P Quand on parle de dimension intérieure, généralement et très spontanément, on situe cette dimension dans le creux de l'estomac ou autour du coeur comme on situe le ciel au-dessus des nuages et l'enfer au sein de la terre. En réalité la dimension intérieure c'est une dynamique. Il y a les pulsions internes. Il y a aussi le monde extérieur à son corps visible, et la perception qu'on en a à travers les sens.

Peindre c'est interpréter le monde intérieur, et le monde intérieur ça inclut le soleil évidemment — ça inclut le ciel et la lumière — ça inclut l'espace et les objets qui le structurent pour notre esprit, et toutes formes d'espace que je peux inventer pour essayer de me situer dans cette dimension, qui est celle de l'espace, en partageant cette aventure.

C'est dans ce sens que ma peinture est un langage, mais un langage direct, non analogique, de l'oeil à l'oeil, ne requérant pas le support de la parole.

J'ai fait de la télévision, j'ai fait du cinéma. Généralement quand on parle de cinéma, on dit: "C'est l'image qui est importante." En fait, pour le langage cinématographique, l'important c'est la liberté que donne le montage de syncoper le temps réel, de jouer avec le temps réel. Un personnage se lève de son fauteuil et sort de l'image. Dans le plan suivant, il disparaît par la porte. Le spectateur assume que le personnage a parcouru la distance réelle qui sépare son fauteuil de la porte. En réalité, au montage, on a retiré du temps réel entre les deux plans. C'est ça le rythme cinématographique. De même, c'est en syncopant l'espace et en organisant l'espace syncopé que l'on crée l'espace pictural... c'est pas très clair...?

H Oui, c'est très clair.

P Alors ma peinture à moi, je dirais que c'est mon interprétation du monde extérieur, mais pas seulement plastique. Dynamique. C'est une manière de restituer l'espace, recodé chaque fois à travers mon expérience, et dans la mesure du possible, sans censure rationnelle. Quand je dis que je travaille sans idée préconçue ça veut

dire que je ne censure pas les mouvements, mais non plus les formes et les couleurs pour des questions de goût, qu'il soit personnel ou celui de l'heure.

Ce n'est pas toujours que je commence un tableau et que je le finisse dans la même séance. Mais chaque séance est autonome. J'amène toujours le tableau à un stade où la surface est équilibrée. Si plus tard, je n'accepte pas le tableau, je peux y revenir. Mais ça remet tout en question, tout ce qui est fait. Je ne développe pas ce qui est déjà là. C'est détruit ou intégré dans le tableau final. Alors il y a des tableaux qui sont le résultat de plusieurs séances.

Je ne suis pas de ceux qui creusent un tunnel. Il y a beaucoup d'artistes de nos jours qui vont dans une voie de plus en plus étroite, qui refont le même tableau mais avec des variantes, des raffinements. Quand je parle de ma peinture, j'aime la comparaison de l'autoroute. Il y a une voie pour la circulation lente, une pour la moyenne, et une voie rapide pour ceux qui peuvent dépasser. Avec des rampes d'accès et de sortie. Mes tableaux ne sont pas tous dans la même voie, et je travaille à plusieurs niveaux en même temps. Quant à la vue d'ensemble de la circulation, je la laisse à la surveillance aérienne....

H Pour vous, Pierre, c'était toujours important d'explorer des sources d'inspiration en contact avec la réalité de votre environnement. Dans le milieu rural et populaire du Québec vous avez fait des découvertes.

P J'ai appris beaucoup de choses quand j'ai eu l'occasion de faire une série de documentaires pour Radio-Québec sur ce que Lise Nantel et Raymonde Lamothe ont appelé "Les Patenteux du Québec". L'art de ceux qu'on dit naïfs ou primitifs et que moi je préfère appeler "art spontané". Ce sont des gens qui font de l'art sans que rien ne les y prédispose. Il n'y a personne qui leur dit d'en faire. Ils n'ont aucun intérêt prochain à en faire et souvent lorsqu'ils en font — malgré tout — ils passent pour des fous. Comme ces gens-là n'ont pas ou pratiquement pas de "background" académique, ils ne peuvent refléter vraiment que leur milieu. Il y a une grande parenté entre tous ces artistes-là — au niveau du choix des couleurs, du choix des matériaux — et en même temps, une indépendance face aux esthétiques reçues qui est absolument exemplaire.

J'ai trouvé beaucoup chez eux. Ils m'ont donné certaines permissions sur le plan esthétique, des audaces que peut-être je n'aurais pas au niveau de l'utilisation de la couleur — des formes aussi. Les formes que l'on dit belles ou laides,

archaïques ou actuelles. Je n'ai plus de préoccupations de cet ordre-là. Je ne crois pas en avoir intellectuellement, mais on a des réactions conditionnées face à ce qu'on fait....

H Vous n'avez jamais eu le besoin de voyager? De vivre ailleurs?

P Si j'ai eu de grands besoins d'aller là où les choses se passaient; si je n'ai pas voyagé c'est pour des questions économiques que je n'ai pas réussi à résoudre au moment où ça aurait été important.

H Et aujourd'hui?

P Je pense que ça n'a plus beaucoup d'importance. Si j'avais l'occasion de voyager, je voyagerais parce que je suis intéressé à voir des choses différentes... A mon âge il ne faut pas dépendre des voyages pour avoir des choses à dire. Ou alors, on n'a plus rien à dire depuis longtemps. Le mythe du recyclage! Non, si j'allais ailleurs, ce serait pour que la vie soit plus douce. C'est légitime, non?

Montréal, le 4 avril 1979

HELEN DUFFY

biographie

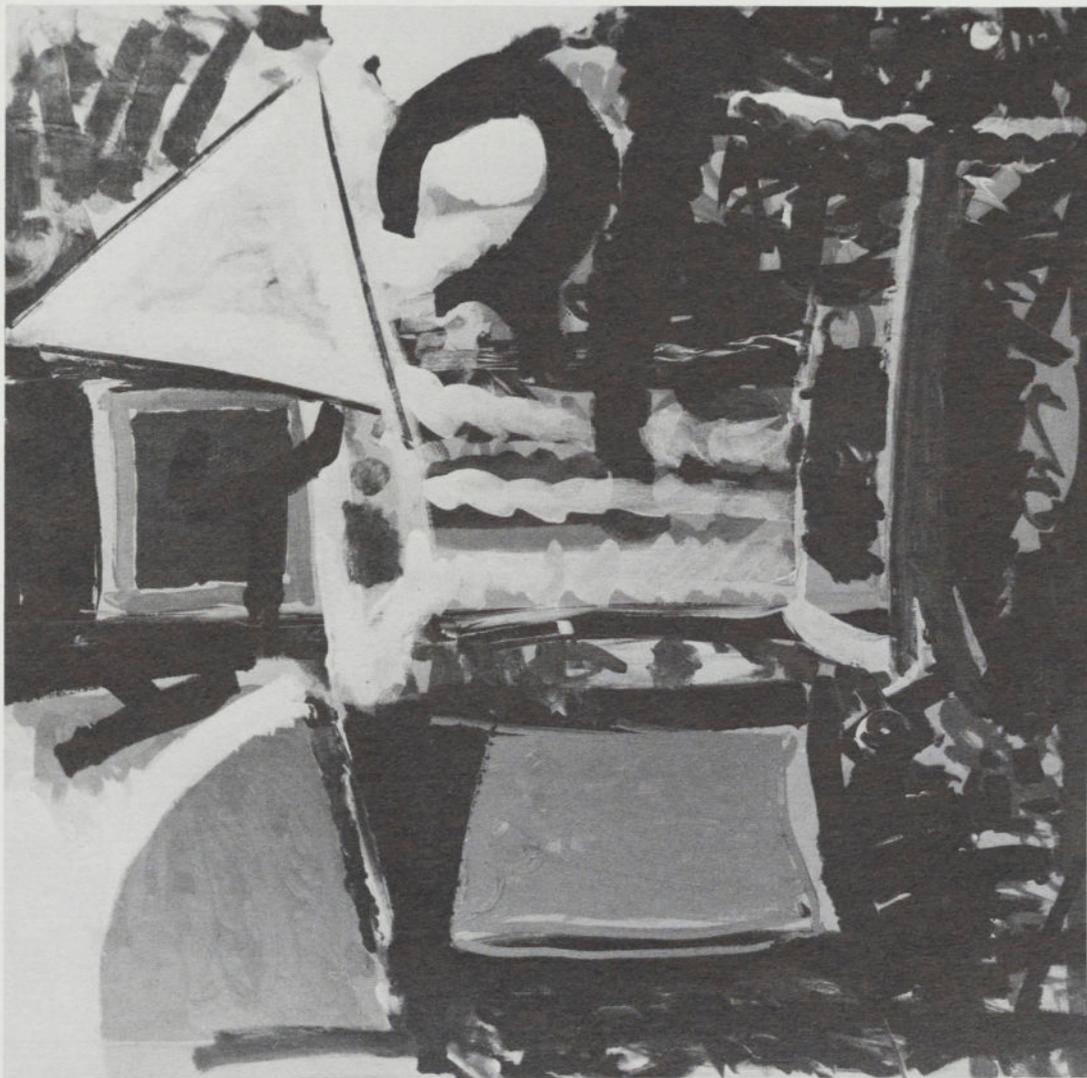
Né à Montréal en 1922.
Études à l'École des
beaux-arts de Montréal.
Il fréquente ensuite
l'atelier de Borduas et
participe aux expositions
des Automatistes.
Signataire du "Refus global".
En 1947 il réalise les décors
pour la pièce "Bien-être"
de Claude Gauvreau.
Il entre à Radio-Canada
en 1955 en tant que réalisateur
au Service des
émissions-jeunesse.
Depuis 1968 il circule
entre Radio-Canada,
l'Office national du film
et Radio-Québec
où il occupe
différentes fonctions.



3.
Bleu Lindberg, 1978
acrylique sur toile
122 x 91 cm
Collection de l'artiste



4.
Salade aux oeufs durs, 1978
acrylique sur bois
122 x 122 cm
Collection de l'artiste



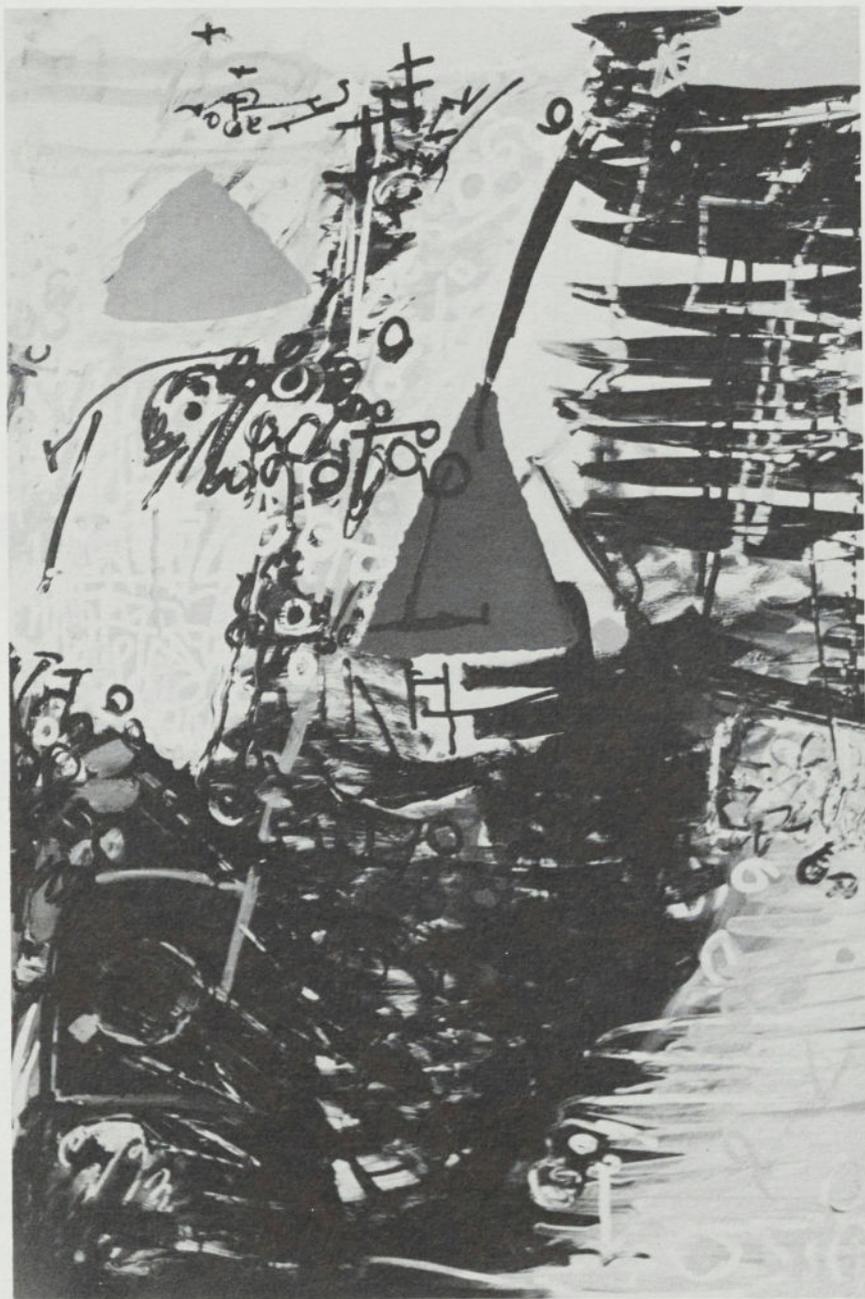
5.
Tombola, 1978
acrylique sur toile
122 x 122 cm
Collection de l'artiste



2.
Playtime, 1979
acrylique sur toile
183 x 122 cm
Collection de l'artiste



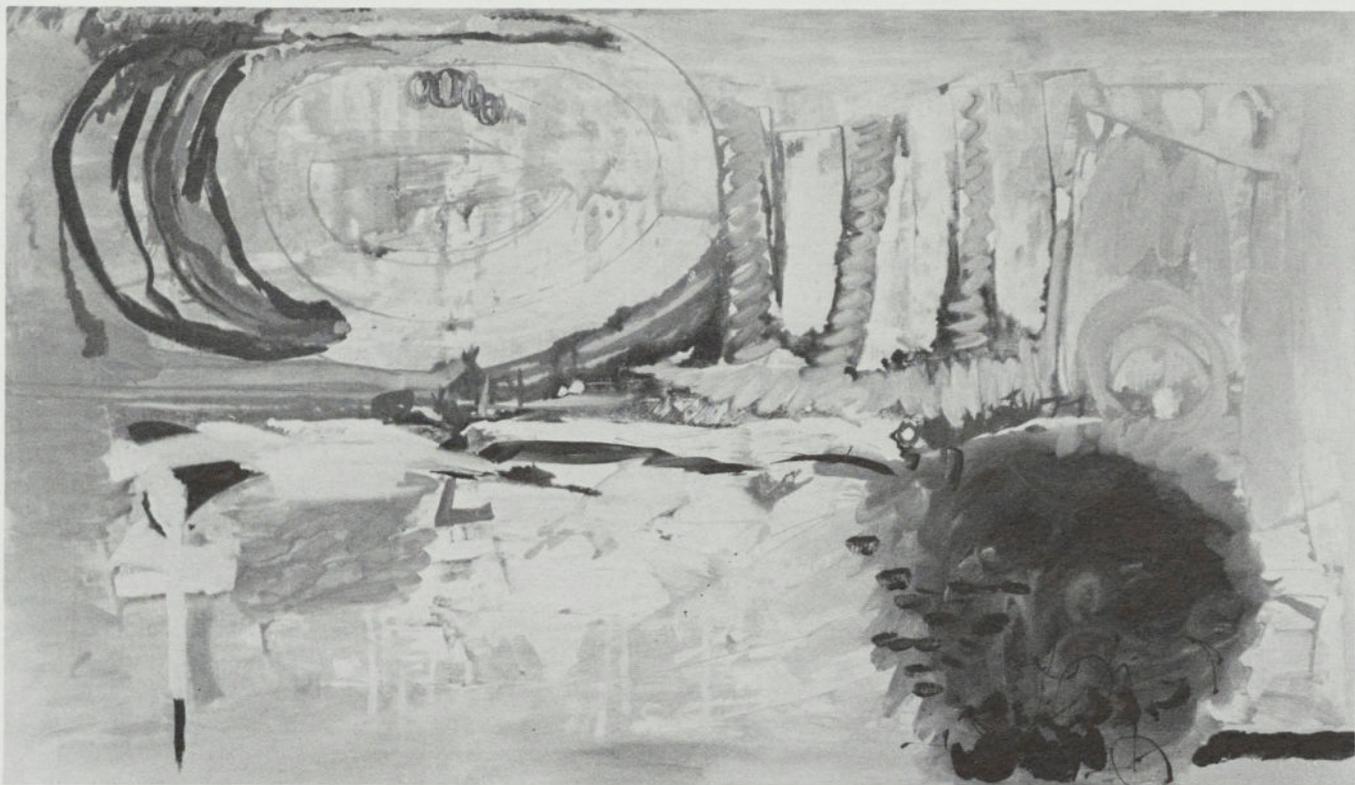
6.
De la ville à la campagne, 1978
acrylique sur toile
183 x 122 cm
Collection de l'artiste



7.
Requiem pour un clown, 1979
acrylique sur toile
183 x 122 cm
Collection de l'artiste

8.
Bleu stoïque, rubans et
tralala, 1978
acrylique sur toile
178 x 305 cm
Collection de l'artiste

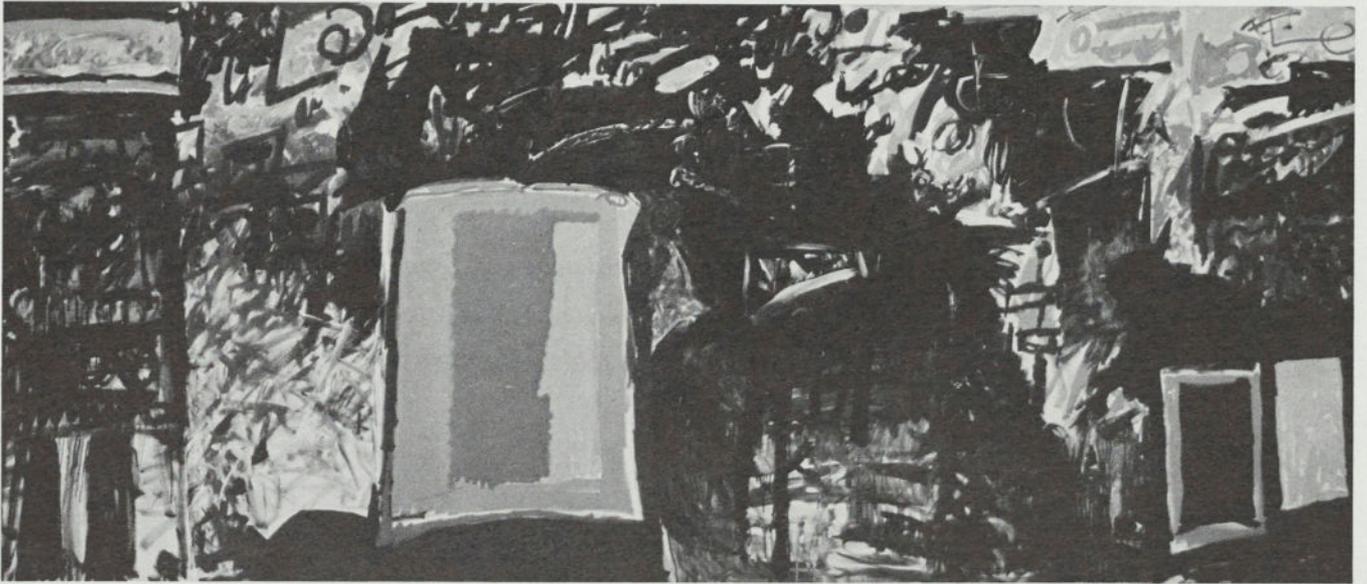




9.
A fast Car in the Sky et
quelques rubans pour le
dire, 1978
acrylique sur toile
178 x 305 cm
Collection de l'artiste

10.
Le cheval de Troie est au
vert, 1978
acrylique sur toile
122 x 412 cm
Collection de l'artiste





11.
Les fenêtres de
Pénélope, 1978
acrylique sur toile
188 x 457 cm
Collection de l'artiste

liste des oeuvres

1.
Colloque exubérant, 1944
huile sur carton
50 x 66 cm
Collection Françoise Sullivan
2.
Sans titre, 1946
encre et crayon sur papier
10 x 15,3 cm
Collection particulière,
Montréal
3.
Sans titre, 1946
encre et gouache sur papier
25 x 15,5 cm
Collection particulière,
Montréal
4.
Sans titre, 1948
huile sur carton
21 x 43,5 cm
Collection Françoise Sullivan
5.
Composition, 1949
huile sur masonite
42,4 x 34 cm
Collection particulière,
Montréal
6.
Le fond du garde-robe, 1950
huile sur toile
87,5 x 66 cm
Collection de l'artiste
7.
Les perspectives de la nuit, 1952
huile sur toile
60 x 50 cm
Collection de l'artiste
8.
Sans titre, 1954
gouache sur papier
35,5 x 43,2 cm
Collection particulière,
Montréal
9.
La grande armée, 1954
gouache sur papier
34 x 47 cm
Collection Marcelle Racine
10.
Sans titre, 1955
huile sur toile
91,4 x 71 cm
Collection particulière,
Montréal
11.
Quelque chose d'affreux, 1960
gouache sur papier
21 x 29 cm
Collection de l'artiste
12.
**Il y a de la viande et des
gâteaux dans le frigidaire**, 1960
gouache sur papier
21 x 29 cm
Collection de l'artiste
13.
Sans vergogne, 1960
gouache sur papier
21 x 29 cm
Collection de l'artiste
14.
Foule, 1960
gouache sur papier
21 x 29 cm
Collection de l'artiste

15.
Membres souples, 1960
gouache sur papier
21 x 29 cm
Collection de l'artiste
16.
Les trompettes de Jéricho, 1960
gouache sur papier
29,5 x 39 cm
Collection de l'artiste
17.
Popcorn et gombaloune, 1960
gouache sur papier
29,5 x 39 cm
Collection de l'artiste
18.
Les fonds du puits, 1961
gouache sur papier
21 x 29 cm
Collection de l'artiste
19.
Odeur libertine, 1961
gouache sur papier
21 x 29 cm
Collection de l'artiste
20.
Ascension, 1961
gouache sur carton
84 x 60,5 cm
Collection de l'artiste
21.
Verglas d'été, 1961
huile sur toile
40 x 50 cm
Collection de l'artiste
22.
La cité radieuse, 1962
huile sur toile
122 x 152 cm
Collection de l'artiste
23.
Verticale de jour, 1962
huile sur toile
152 x 63,5 cm
Collection de l'artiste
24.
Le soleil bleu, 1962
huile sur toile
102 x 122 cm
Collection de l'artiste
25.
Le carnet de bal de Papatélé, 1978
acrylique sur toile
188 x 457 cm
Collection de l'artiste
26.
Les fenêtres de Pénélope, 1978
acrylique sur toile
188 x 457 cm
Collection de l'artiste
27.
Aimé par quelques autres, 1978
acrylique sur toile
127 x 152 cm
Collection particulière
Montréal
28.
Maudit par quelques-uns, 1978
acrylique sur toile
127 x 152 cm
Collection de l'artiste
29.
L'évêque en folie, 1978
acrylique sur toile
127 x 152 cm
Collection de l'artiste

30.
Bleu stoïque, rubans et tralala, 1978
acrylique sur toile
178 x 305 cm
Collection de l'artiste
31.
A fast Car in the Sky et quelques rubans pour le dire, 1978
acrylique sur toile
178 x 305 cm
Collection de l'artiste
32.
L'été de la cigale, 1978
acrylique sur bois
102 x 122 cm
Collection de l'artiste
33.
Le cheval de Troie est au vert, 1978
acrylique sur toile
122 x 412 cm
Collection de l'artiste
34.
Tombola, 1978
acrylique sur toile
122 x 122 cm
Collection de l'artiste
35.
L'horoscope indien, 1978
acrylique sur toile
122 x 122 cm
Collection de l'artiste
36.
Le train de Mickey Mouse, 1978
acrylique sur toile
122 x 122 cm
Collection de l'artiste
37.
La Corriveau est en vacances, 1978
acrylique sur toile
122 x 122 cm
Collection particulière
Montréal
38.
Salade aux oeufs durs, 1978
acrylique sur bois
122 x 122 cm
Collection de l'artiste
39.
Pas pour séduire, pour être aimé, 1978
acrylique sur toile
91 x 122 cm
Collection de l'artiste
40.
Une pieuvre attendait le train, 1978
acrylique sur toile
122 x 91 cm
Collection de l'artiste
41.
Bleu Lindberg, 1978
acrylique sur toile
122 x 91 cm
Collection de l'artiste
42.
De la ville à la campagne, 1978
acrylique sur toile
183 x 122 cm
Collection de l'artiste
43.
Lune quadrangulaire pour une longue marche, 1978
acrylique sur toile
183 x 122 cm
Collection de l'artiste

44.
Bleu fenêtre,1978
acrylique sur toile
183 x 122 cm
Collection de l'artiste
45.
Bleu m'orange et vert moulera,1978
acrylique sur toile
183 x 305 cm
Collection de l'artiste
46.
Bleu Madagascar,1978
acrylique sur toile
91 x 183 cm
Collection de l'artiste
47.
Repas chaud,1979
acrylique sur toile
91 x 213 cm
Collection de l'artiste
48.
Blunt Statement,1979
acrylique sur toile
183 x 122 cm
Collection de l'artiste
49.
Lettre recommandée,1979
acrylique sur toile
183 x 122 cm
Collection de l'artiste
50.
Le diable fait des crêpes à sa femme,1979
acrylique sur toile
183 x 122 cm
Collection de l'artiste
51.
Garderez-vous parmi vos souvenirs?,1979
acrylique sur toile
183 x 122 cm
Collection de l'artiste
52.
Requiem pour un clown,1979
acrylique sur toile
183 x 122 cm
Collection de l'artiste
53.
Playtime,1979
acrylique sur toile
183 x 122 cm
Collection de l'artiste
54.
La spirale éclatée,1979
acrylique sur toile
91 x 213 cm
Collection de L'artiste
55.
Rouge et vert sur désir,1979
acrylique sur toile
127 x 152 cm
Collection de l'artiste

expositions

individuelles

Atelier de l'artiste, 75 ouest rue Sherbrooke, Montréal (1947, 1950); Y.M.C.A., Montréal (15 tableaux) (1953); Galerie Denyse Delrue, Montréal (1961, 1962); Atelier de l'artiste, Montréal (30 tableaux) (1977-78); Galerie Gilles Corbeil, Montréal (30 tableaux) (1978). Galerie Dresdner, Toronto (20 tableaux) (1979)

collectives

Dessins et peintures, hall du Gesù, Montréal (rencontre avec Borduas) (1941); Les Sagittaires, Galerie Dominion, Montréal; Contemporary Art Society (C.A.S.), Galerie Dominion Montreal (1943); Exposition et forum, Séminaire Saint-Thomas, Salaberry-de-Valleyfield; "Jeunes peintres", organisée par le Quartier Latin, Université de Montréal (1944); La C.A.S. à la galerie de la maison Eaton's, Toronto (1945); Groupe de Borduas, Studio Boas, New York; C.A.S., Musée des beaux-arts, Montréal; Première exposition du groupe automatiste, 1257 Amherst, Montréal; C.A.S., Galerie Dominion, Montréal (1946); Deuxième exposition du groupe automatiste, 75 ouest rue Sherbrooke, Montréal; Salon du Printemps, Musée des beaux-arts, Montréal; Festival Mondial de la Jeunesse, Prague (1947); Salon du Printemps, Musée des beaux-arts, Montréal, (1948,49,53); "Les Étapes du

Vivant", Montréal (1951); Galerie XII, Musée des beaux-arts, Montréal (1952); Salon du printemps, Musée des beaux-arts, Montréal (1953); Librairie Tranquille, Montréal; "La matière chante", Galerie Antoine, Montréal (1954); "Espace 55", Musée des beaux-arts, Montréal; Première Biennale de Peinture canadienne, Galerie nationale du Canada, Ottawa (1955); Association des artistes non figuratifs de Montréal, Restaurant Hélène de Champlain, Ile Sainte-Hélène (1956); "35 peintres d'aujourd'hui", Musée des beaux-arts de Montréal (1957); "Conférence de Charles Delloye", Montréal (1961); Festival des Deux-Mondes, Spolète (Italie) (1962); Panorama de la peinture au Québec, 1940-1966", Musée d'art contemporain, Montréal (1967); "Borduas et les automatistes, Montréal 1942-1955", Galerie au Grand Palais, Paris (1971) et Musée d'art contemporain, Montréal (1971-72);

"Trois générations d'art québécois, 1940-1950-1960", Musée d'art contemporain, Montréal (1976); "De la figuration à la non-figuration dans l'art québécois", exposition itinérante organisée par le Musée d'art contemporain, Montréal (1976); "Les Automatistes de '46", Galerie le Patrimoine à Chloé, rue Amherst, Montréal (1977); "Modern Paintings in Canada" Edmonton Art Gallery, Edmonton (1978); "Tendances actuelles au Québec", Musée d'art contemporain, Montréal (1978)" "Trentenaire de Refus Global", Musée d'art contemporain, Montréal et Musée du Québec, Québec (1978-79) "Frontiers of our Dreams" Winnipeg Art Gallery, Winnipeg (1979).

table des matières

	pages
avant-propos	2
entrevue	3 à 8
oeuvres récentes	9 à 21
biographie	10
liste des oeuvres	22 à 25
expositions individuelles et collectives	26 et 27

photographies: janine carreau
conception graphique: lyburner houperf inc.



Gouvernement du Québec
Ministère des Affaires culturelles
Musée d'art contemporain