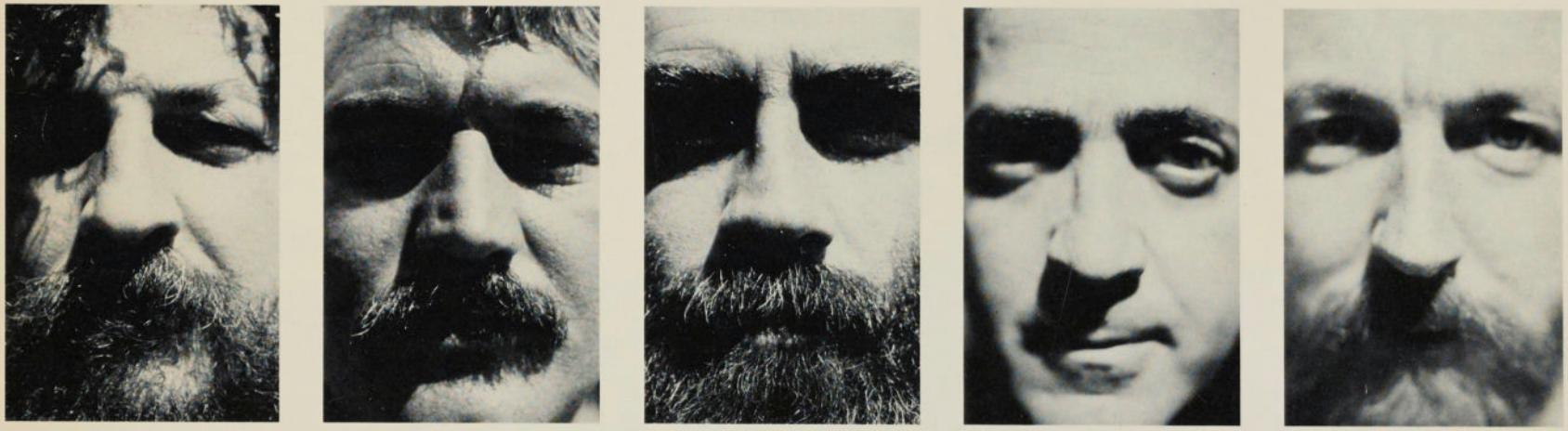
5 ATTITUDES/1963–1980



AYOT • BOISVERT • COZIC • LEMOYNE • Serge TOUSIGNANT

5 ATTITUDES/1963–1980

5 février – 22 mars 1981
Musée d'art contemporain, Montréal

AYOT · BOISVERT · COZIC · LEMOYNE · Serge TOUSIGNANT

AVANT-PROPOS

Cinq attitudes, 5 artistes qui par leurs démarches communes ou individuelles témoignent de certains aspects du développement des arts visuels au cours de la période 1964-1980.

Cinq artistes qui, sans former un groupe structuré, se retrouvent à plusieurs reprises réunis à cinq, à trois ou à deux, au sein de manifestations dont ils sont les auteurs ou dont ils partagent les objectifs avec d'autres artistes.

Cinq attitudes parce qu'il s'agit de cinq individus pour lesquels on remarquera la distanciation que chacun prend dans son oeuvre, l'un par rapport à l'autre, au cours de cette période de quinze ans.

L'exposition elle-même ne tente pas de présenter cinq rétrospectives complètes de l'oeuvre de cinq artistes; elle démontre par contre comment entre 1963 et 1966, Ayot, Boisvert, Cozic, Lemoyne et Tousignant, tous issus de l'École des Beaux-Arts de Montréal, se retrouvent aux prises avec les derniers relents de l'abstraction gestuelle et les nouveaux apports du Pop américain; comment entre 1967 et 1975 ils répondent aux tendances de l'art qui cherche par tous les moyens à insérer ses manifestations diverses dans l'environnement construit ou naturel en cherchant la participation du spectateur; comment depuis 1975, les travaux de chacun s'orientent dans des voies différentes tant au niveau des médiums utilisés que des esthétiques apprivoisées.

Cette exposition marque les jalons importants de la production des artistes participants. On y discerne les constantes de chacun, qu'elles se manifestent à travers un lien continu dans l'oeuvre, ou par des retours réguliers à certains motifs. Ainsi la production de Tousignant se développe-t-elle dans une continuité presque rationnelle: une forme, en se transformant, entraînant l'oeuvre suivante. Chez lui, la série prend une importance toute différente de celle qu'on peut retrouver chez Ayot par exemple. Chez ce dernier, chaque oeuvre garde une autonomie plus grande l'une par rapport à l'autre. Ayot, comme Boisvert, retourne périodiquement à des motifs passés: qu'il s'agisse des cibles chez Ayot ou des personnages simulant le déplacement chez Boisvert. Pour sa part, Lemoyne ne s'est attaqué qu'à un motif au cours des dix ans passés. Son oeuvre n'en est pas moins varié et riche en réflexions sur la représentation en peinture. Enfin Cozic démontre son attachement à l'espace tridimentionnel, à l'environnement sur lequel il appose de nouveaux signes par lesquels il demande notre participation ou par lesquels il veut établir de nouvelles relations entre la nature et le spectateur.

Cette exposition présente aussi des motifs communs entre ses cinq participants. Il est en ce sens intéressant de noter de quelle façon les "pliages" ont été traités par Ayot, Cozic et Tousignant à des périodes différentes. Ayot, par exemple, maintient une référence à l'objet populaire. Ses pliages illustrent des boîtes de carton sérigraphiées dont certains pans sont découpés et peuvent se rabattre pour former la boîte en trois dimensions. Tousignant, pour sa part, utilise des feuilles de papier aux couleurs unies qu'il plie les unes sur les autres; les couleurs délimitant le dessin et agissant par elles-mêmes. Cozic, quant à lui, déplie ses pliages dans l'espace, au sol, en utilisant les matériaux qui lui sont propres depuis toujours, les matières textiles. D'une part, Ayot imprime un objet quotidien, donc représenté, d'autre part, Tousignant s'en remet aux propriétés mêmes des papiers et couleurs qu'il utilise, alors que Cozic, tout en faisant référence au champ populaire par ses matières textiles à bon marché maintient sa réflexion au niveau des formes abstraites dessinées au sol.

Trois attitudes en somme qui, à partir d'un même geste, nous amène dans trois problématiques esthétiques différentes.

Ainsi, mais sans vouloir réduire à ces seules approches la pertinence de l'oeuvre de chacun des artistes, peut-on noter que la notion de l'oeuvre d'art comme une illusion de la réalité de la construction d'une situation visuelle, est-elle constante chez Ayot et Tousignant; que le besoin de faire référence à la société à laquelle ils appartiennent, que ce soit à travers ses symboles, ses objets ou ses luttes sociales se retrouve davantage chez Lemoyne, Ayot et Boisvert; que la participation du spectateur dans l'oeuvre

par une démarche active a-t-elle été, à des moments différents, exigée par chacun des artistes présents dans cette exposition.

"5 attitudes" reste une exposition complexe parce qu'elle recoupe plusieurs esthétiques et démarches personnelles. Elle n'en est pas moins un témoignage vivant d'une coexistance possible des recherches plastiques. Ayot, Boisvert, Cozic, Lemoyne et Tousignant nous en donnent la preuve.

Claude Gosselin
Conservateur

INTRODUCTION

Cinq artistes qui nous proposent de regrouper leurs oeuvres et d'élaborer avec nous un concept d'exposition constitue un geste sur lequel il y a matière à réflexion. Surtout, lorsque ces derniers se défendent d'appartenir à un mouvement artistique en particulier ou à quelqu'école esthétique, si ce n'est, qu'ils se connaissent des affinités dans leur attitude face à l'art.

Le cadre du Musée offre souvent l'occasion de voir l'artiste, par crainte de la catégorisation de son art, indiquer les repères d'une interprétation de son oeuvre. Consciemment ou non, celui-ci s'impose un certain recul par rapport à sa production afin d'entamer un processus analytique. Mais, est-ce un besoin d'appartenance à l'histoire qui le pousse ainsi à intervenir au niveau de la perception de son art? Après réflexion, il y a toujours eu un certain malaise de la part des théoriciens à se référer au discours tenu par le créateur, comme s'il y avait une barrière par delà une opacité de sens et que nul n'oserait franchir. Le mouvement de dématérialisation de l'art, depuis le début des années soixante, a conféré un rôle médiateur à l'artiste qui s'oppose au mythe entretenu par l'histoire, dans lequel chacun doit occuper un champ d'action respectif. Même si les théoriciens sont de plus en plus conscients de la «différence» entre le figural et le textuel et participent plus qu'auparavant au figural, il semble que le vis-à-vis demeure. À notre époque, l'exposition a interrompu cet ordre établi et le discours tenu sur les oeuvres est souvent en présence du créateur, quand ce n'est pas avec lui. L'artiste n'est donc pas exclu d'une dialectique et sa participation à une autre organisation langagière, à un autre espace, tend à rompre le silence de cette distance. «La région de basculement est la réflexion sur la différence, sur l'organisation de l'espace sensible», nous indique Jean-François Lyotard dans **Discours, figure**[1]. Toutefois ce qui porte à conséquence dans le phénomène que nous décrivons, c'est que l'artiste adopte la position de l'observateur et devienne celui qui permette cette réflexion. Il transgresse l'ordre du rapport entre le signe et celui qui le regarde, il modifie le mouvement de l'un à l'autre en s'impliquant au niveau du décodage des significations et en en activant une réponse. Informé par sa pratique, il rompt avec une coexistence devenue habituelle de l'espace figural par rapport à l'espace textuel. De même qu'il tend à brouiller la relation à l'institution en faisant partie de la chaîne signifiante du système.

Son attente coutumière d'une analyse postérieure à sa pratique se transforme ici en une intervention sur le plan de la valorisation de son art. Et, nous sommes enclins à comprendre ainsi cette transgression des rôles dans la mesure où nous concevons l'institution et le «milieu artistique» comme deux entités. Or ce milieu n'opère pas en marge de l'appareil culturel et d'un système de pensée auquel appartient aussi l'institution. De la même manière que l'aller-retour effectué par les cinq artistes, depuis la position du créateur jusqu'à celle de l'observateur n'est pas accidentel puisque leur art participe déjà à cette structure. Là où réside une distinction et où il y a un précédent, c'est au niveau du discours qui est affiché comme critique dans cette exposition et montre une conscience de leurs liens à un corps social qui a aussi désigné le lieu de leur intervention.

Cette situation créée influe sur notre perception de l'histoire que nous avons à traiter en rapport avec ces cinq artistes. Mais, nous ne saurions échapper à une fonction critique qui a à dégager leurs attitudes face à l'art et à analyser la nature de leurs propositions esthétiques. Leur participation démontre que le discours historique n'est pas univoque et qu'il sera établi avec plus de justesse dans la mesure où tous les intervenants auront voix au chapitre.

L'attitude que les cinq artistes se reconnaissent et décrivent est, dans un premier temps, une disposition à l'égard d'un enseignement de l'art et de ses représentations. D'autre part, l'attitude est entendue dans le contexte idéologique qui prévalait lors de la période la plus intensive de ce que nous avons appelé la «révolution tranquille». Nous l'avons observé, en parcourant les éléments de biographie, un des facteurs communs aux cinq artistes est la fréquentation de l'École des Beaux-Arts de Montréal, entre 1958 et 1963. Déjà à cette époque, un esprit différent animait les étudiants qui se traduisait sous la forme de manifestations diverses mais qui étaient organisées en parallèle, comme le fait voir quelques

images du film de Jacques Giraldeau, **Les Dieux.** Ces interventions, dans les murs ou hors les murs de l'École, avaient l'allure de fêtes et dénotaient une interprétation autre portée à la pratique de l'art. Le sens de l'expressivité, fondé sur l'héritage de l'explosion automatiste et sur le spiritualisme de la plasticité dans l'art, est confronté à la symbolique d'une culture de masse et aux préoccupations nouvelles qu'elle engendre chez l'artiste.

L'esthétisme développé à la suite des mouvements automatiste et plasticien, que véhiculait l'enseignement de l'École, a subi la remise en cause d'une société en pleine mutation de valeurs par l'intermédiaire des jeunes praticiens. La remarque d'une dissociation entre cet enseignement et les valeurs autres de la société meublaient de nombreuses conversations des étudiants de cette institution. Leurs observations seront articulées en des revendications plus précises peu de temps après le passage des cinq artistes à l'École (1965-1966)[2]. Mais nous ne saurions aligner leur attitude qui n'était pas formulée encore comme telle, dans la continuité d'une opposition radicale à cet esthétisme. L'apparition d'une «nouvelle figuration,» comme nous l'avons qualifiée en reprenant à Michel Ragon l'expression, après 1965, et la conscience d'un rôle social plus actif pour l'artiste sont des considérations à juxtaposer à un contexte socio-culturel plus global du Québec et plus complexe.

Nous ne pouvons observer non plus l'influence de l'art Pop américain sans tenir compte de sa diffusion au travers d'une trame culturelle plus identifiée à cette réalité québécoise.

L'environnement urbain compose dorénavant le paysage sur lequel le langage montrera son emprise. Dès 1955, Gaston Miron le décrit et exprime ses craintes de l'alinéation de cet entourage dépersonnalisé de la ville avec lequel il cherche des correspondances.

«Or je suis dans la ville opulente
la grande Ste-Catherine Street galope et
/ claque
dans les Mille et une Nuits des néons
moi je gis muré dans la boîte crânienne
dépoétisé dans ma langue et mon
/ appartenance
déphasé et décentré dans ma coïncidence
/ ravageur
et mes chairs je fouille ma mémoire
jusqu'en les maladies de la tourbe et
/ de l'être
pour trouver la trace de mes signes
/ arrachés emportés
pour reconnaître mon cri dans l'opacité
/ du réel».[3]

Pour la collectivité québécoise vivre au même moment l'affirmation de son identité dans toutes les sphères d'activité est un paradoxe et un défi en référence à cette culture de masse. L'engagement de l'artiste devient indissociable de la relation qu'il établit avec cette urbanité et de sa recherche d'un sens à donner au signe iconique. Le programme de la Semaine A est indicateur de cette volonté de participation des créateurs.

«Un autre but de la Semaine A est de faire prendre conscience aux artistes du rôle indispensable qu'ils ont à jouer vis-à-vis la société».[4]

Comme l'avait souligné Marcel Saint-Pierre, cet événement marque un tournant vers une conception différente du rôle de l'artiste dans la société[5]. Il annonce une perception révisée d'un art où le créateur agit comme un médiateur dans le rapport avec le public. Le geste encore tributaire à une tradition de l'expressionnisme abstrait sort ici du cadre de l'objet et envahit l'espace socio-culturel. Cette conscience sociale ne sera pas passagère, les nombreux événements organisés entre 1965 et 1968, depuis les activités du Bar des Arts jusqu'à la création de Fusion des Arts et de Graff, montrent au contraire que cette pensée d'un art total est élaborée et basée sur une expérience esthétique qui s'oppose de manière catégorique à l'attitude cultivée d'un certain milieu. Le mouvement anti-art au Québec s'est établi autour de l'idée de la manifestation totale où la participation était accompagnée d'une prise de conscience socio-culturelle. C'est ce qui le distingue du courant international et qui rend difficile les rapprochements sur le plan seul des représentations.

Les cinq artistes qui figurent dans cette exposition relèvent de cette idéologie que nous avons retracée par l'évocation de ses quelques moments importants et, malgré leurs affinités à ce niveau, ils ont poursuivi une démarche esthétique individuelle. Leur propos impliquant la notion de participation ne délaisse pas pour autant une recherche formelle où la valeur du signe conserve cette connotation au contexte urbain mais où, il se charge d'une force communicative particulière.

Louise Letocha
Directrice

NOTES

1- J.F. Lyotard, **Discours, figure,** Éditions Klincksieck,
Paris, 1971, p. 20
2- cf. l'excellent ouvrage, **Québec Underground 1962-1972 - 3 tomes,** Médiart, Montréal 1973, pour l'histoire de ces événements
3- Gaston Miron, «Monologues de l'aliénation délirante», verset III, HMH, **Poésie du Québec,** Montréal Seghers Paris, p. 149, 1968.
4- Serge Lemoyne, **Programme de la Semaine A,** Longueuil, 1964, p. 5
5- Marcel Saint-Pierre, «À Quebec Art Scenic Tour». **Opus International,** no 35, Mai 1972, pp. 16 à 23.

Pierre Ayot

Chaise de parterre (jaune)
Lawn Furniture Montreal, 1980
sérigraphie,
40"x60"
collection de l'artiste

Photo: Yvan Boulerice

Lui, Pierre Ayot, artiste.

Pierrette:
Bien oui, figures-toi donc. Et Bourret a mordu à l'idée parce que mon projet semble-t-il, cadrait parfaitement avec les nouvelles politiques du Ministère. Ensuite de ça, j'ai reçu une bourse Exploration du Conseil des arts,... en tout là, j'me suis retrouvée avec cent-vingt-cinq mille dollars pour c'te projet là.

(...)

Ben c'est ça justement, c'est ça qui m'a permis de combiner ma thèse en socio sur le suicide et d'approfondir ma recherche sur les fixatifs industriels pour les teintures végétales. J'ai donc structuré mon projet pour coordonner l'aspect sociologique, la dimension picturale et la recherche scientifique, alors comme tu vois, chus ben occupée!

(...)

C'est-à-dire que les gens pourront circuler librement à l'intérieur de mon projet, faire une expérience physique avec le médium, et, par le fait même, avoir un contact intellectuel avec le concept. En d'autres mots, j'force le public à prendre conscience du phénomène-suicide, et à réagir sur place... et moi, je note leurs impressions par voie de questionnaire, ce qui démocratise le processus. Les réponses sont ensuite compilées, dans un ordinateur de l'Université de Montréal, puis à partir de là, on fait des fiches qui vont être accessibles à tous les étudiants de sociologie.

(...)

Bon pour le batik, j'ai engagé d'la main-d'oeuvre, comme on dit, et je leur ai fait faire 914 poupées grandeur nature de batik sur soie, rembourrées de «foam» prémoulé, très réalistes, qui représentent les 914 victimes du suicide collectif de Jonestown... Faut l'faire!

(...)

Aisha:
Et encore chez Graff! En ce moment, je prépare une édition de luxe sur les poèmes de Pablo Néruda. C'est une écriture très poétique qui convient tout à fait à la facture lyrique de mes dernières recherches.

Ayot écrit peu ou pas. Le texte qui précède n'est pas de lui. Pourtant, il le signe, l'endosse, quand il inclut **Femmes de toilette,** dont on vient de lire quelques extraits, dans son exposition de janvier-février 1980 au Musée d'art contemporain. Ce texte a été écrit par Louise Roy et Josette Trépanier **d'après** une idée originale de Pierre Ayot. Là est le subterfuge, car Ayot utilise leur travail de la même façon que le fait le peintre dont les toiles sont réalisées par des assistants, son travail se limitant à définir le concept et le design de l'oeuvre, comme le fait aussi à la limite l'auteur polémiste quand son texte prend forme par le biais d'un crayon dont il ignore tout des origines.

Femmes de toilette a toutes les caractéristiques d'une oeuvre d'Ayot: (ce que les gens voient dans ce cabinet ce sont des bottes, non des jambes «habillées», ce qu'ils entendent c'est une bande magnétique, non un dialogue entre deux êtres réels), insistance et mise en évidence d'une situation (dans un musée, même dans les toilettes, on parle d'art et surtout de soi dans l'art), subterfuge (par la longueur du dialogue, le voyeur devient vu et il réalisera rapidement qu'il est victime de l'illusion déjà annoncée), autonomie du regardeur/spectateur (la personne peut écouter ou pas la bande, ayant alors saisi le subterfuge, assumant alors sa responsabilité de visiteur d'exposition ou de pilier de vernissage).

Par **Femmes de toilette,** Ayot va cependant plus loin à l'intérieur de sa propre démarche de créateur. Non seulement l'oeuvre est exceptionnelle par sa durée dans le temps mais aussi par la portée du texte car il explicite sa situation d'artiste dans un milieu créateur donné et face à la création en général, et ce à partir d'illustrations québécoises. Cela est une première. Il faut aussi dire que l'ensemble est significatif de l'évolution de l'oeuvre.

Cette dernière phrase n'aura de sens que dans la mesure où un regard englobant sera fait sur l'ensemble de la production.

Préliminaire. Avant de débuter toute analyse, lecture, il faut ici y aller d'une affirmation qui dans tout ce qui suit est sous-jacent, même quand le texte ne semblera pas le dire clairement, ou paraîtra même déviant ou la niant: Ayot

cherche surtout à prendre visuellement au piège le visiteur, plus récemment, depuis 1975, à le tromper aussi par des jeux sonores, et le seul critère que se donne l'auteur pour analyser son oeuvre en est un d'efficacité. L'oeuvre se juge donc par son résultat, non par son apparence.

Regards donc sur l'oeuvre.

Premier constat: apprentissage technique, utilisation des médiums, cadres référentiels, signification ou portée de l'oeuvre vont de pair.

Deuxième constat: il y a quatre temps dans cette oeuvre, le cinquième étant toujours en voie de formulation.

Ces deux constats se basent ou plutôt sont la conséquence d'un retour sur la production.

Premier temps. 1965-1967. 1965: les **Bandes dessinées.** Ces oeuvres sont faites à la main, dessinées. On sent directement l'intervention de l'artiste. Toutefois les influences extérieures sont nombreuses car le vocabulaire des images vient du Pop Art, quand il inclut les lettres de l'Alphabet directement retransmises par le biais du stencil, et la composition même fait appel à des effets d'art du temps: couleurs vives, composition graphique élaborée dans un ensemble abstrait, le résultat recherché étant la beauté visuelle du tableau. 1965-1967: les lithographies. Encore ici le geste de l'artiste est fort important, question de médium. De plus, les renvois stylistiques sont nombreux: une gravure comme **Le troisième homme** réfère à Greene, au film, l'inscription «Nouvel Âge» ramène à l'époque des happenings d'alors et toujours les lettres nées du stencil. On peut voir la même chose dans **James Bond.** Toutefois un dessin, toujours de 1967, est plus explicite: n'y a-t-il pas une phrase: «Comment une jeune femme peut parfaire sa beauté?»

Ce premier temps peut donc être vu comme une période de désapprentissage non de rejet, de l'enseignement scolaire reçu tout en étant un temps d'hésitation, car il y a toujours respect des médiums que je qualifierais de «nobles»: dessins, canevas, lithographie.

Deuxième temps. 1967-1971. Sérigraphie et plexiglas. **Kleenex** et **Fresh Hot Pills** (entre autres). Les images deviennent ici extrêmement précises dans leurs contours et la portée du message est souvent réduite à l'anecdote, à tout au plus à un commentaire légèrement ironique. Le «kleenex» est un jeu graphique sur une habitude bien publicisée qui caractérise les moments de grippe. Les «pilules» sont autres et déjà apparaît l'intention de déviation quand d'un distributeur mécanique qui fait la joie (ou l'objet de l'envie) des enfants, on en détourne la mission pour, si on se rappelle les débats de l'époque, en faire du contenu, la fameuse «pilule», un objet de consommation de masse. Ce moment de la production est important car l'artiste élimine les thématiques stylistiques admises, se donne ses moyens de production et se bâtit son propre langage et établit les bases d'un vocabulaire autonome. L'oeuvre acquiert alors son autonomie et l'Ayot que l'on connaît va sur sa propre lancée.

Troisième temps. 1971-1979. Les cibles, **l'Opicpapel** et les niveaux Stanley ou **Crac dinggg.** Cet ensemble d'oeuvres introduit et affirme la présence de l'illusion. Le rôle du spectateur prend une plus grande im portance car il **doit** être trompé. Au début, les moyens utilisés sont simples: des sérigraphies qui, comme dans **CIL Target,** décrivent les différentes étapes d'une action simple, à savoir ici l'accumulation des effets de balles sur une cible. Rapidement, toutefois par l'utilisation de la sérigraphie sur plexiglas, les trompe-l'oeil sont plus complexes: il y a la reproduction du manche de la pelle, l'objet étant complété par l'ajout du véritable objet. Ailleurs, c'est la perception même qui est faussée par l'emploi de perspectives déviées. Finalement, ce sera l'utilisation du lieu même d'exposition qui permet l'oeuvre, surtout quand le visiteur a vraiment à se demander si l'oeuvre qu'il voit n'est pas cassée, mise en miettes par vandalisme ou négligence.

À ce stade-ci, Ayot déborde du cadre et crée des situations. Il va plus loin que l'image et c'est à un jeu qu'il convie. Toutefois, ces oeuvres ont une similarité: elles demeurent malgré l'ajout d'éléments physiques réellement présents, des oeuvres bidimensionnelles car l'efficacité est obtenue quand elles sont vues fronta-

lement, un visionnement parallèle démontant toute la mécanique de l'objet. Mais un pas important est ici franchi car l'artiste met ses oeuvres en situation, utilise l'environnement de l'exposition.

Quatrième temps. 1975-... **Permis de démolir, Croix du Mont-Royal, Chat-Chat-Chat in the box** et madriers tordus. À ce moment-ci, j'oserais dire que l'étape de l'artisanat est définitivement franchie. Les oeuvres dépassent l'ironie. Par le biais de l'illusion, l'artiste met en jeu des situations réelles. Au temps de «Québec 75», il démolit, illusoirement parlant, le toit du Musée d'art contemporain, il rappelle une situation chronique qui a longtemps marqué ce musée par son fameux toit non étanche (heureusement qu'il n'a pas pensé à ce qui allait se produire quand on allait finalement corriger la chose: «Québec 75» n'aurait sans doute jamais eu lieu...). Avec la **Croix,** il aborde la politique-fiction et dévie la perception du milieu urbain. **Chat-Chat-**...devient quant à lui volontairement agressif et provoque les sentiments du spectateur qui ne peut réagir devant ce chat miaulant dans une boîte complètement écrasée. Quant aux madriers, comme pour les grandes constructions de février 1980, Ayot déborde et devient environnementaliste. Toutefois, il ne faut pas aller trop loin dans les conclusions. Toujours, l'artiste joue avec les matériaux, fait une oeuvre. C'est la portée qui est plus complexe, l'intention plus englobante, la perception ou la compréhension plus ardue. Les barrières ne sont plus que visuelles mais parfois culturelles et toujours physiques: il est plus difficile de démonter le mécanisme mais, perçu, toute illusion cesse, ne restant alors qu'à regarder comment la supercherie n'a pas été facile à prendre forme.

Cinquième temps. 1980-... **Femmes de toilette.** L'artiste n'est ici que producteur et pourtant le texte dit est un des plus explicites de l'oeuvre d'Ayot, même un de ses gestes les plus significatifs. Car ici, il définit lui-même son oeuvre dans une simplicité apparente de moyens. Apparente, car cette pièce ne peut exister si l'on ignore les échanges tenus et entendus à Graff depuis 15 ans. En fait, Ayot donne le cadre de son oeuvre et son milieu. Les deux personnages en présence indiquent les limites extrêmes de sa production. Ces limites peuvent être retrouvées dans les exemples de l'art québécois qui ont servi d'inspiration aux auteurs. Ainsi, **Pierrette** caractérise l'artiste dont la production n'est possible que par l'abondance financière et technique (je revois là et la «Chambre nuptiale» et Francine Larivée); **Aisha,** c'est l'artiste classique, le graveur que côtoie Ayot à l'UQAM (je pense ici à Giguère ou à tous ceux qui ont fait ce qu'on appelait en 1965 **la** gravure québécoise). Pour la première fois donc, Ayot ose se situer dans le milieu, prendre position par une oeuvre, non par une activité para-artistique (style: membre d'une association de...). L'oeuvre devient ainsi autonome et l'artiste la regarde ainsi: de l'extérieur.

Toutefois, cette analyse en cinq temps ne doit être vue que comme outil de lecture, une façon simple de rendre une oeuvre étalée sur quinze années. C'est pourquoi il n'a pas été dit, par exemple, que dès 1965, à ces tableaux, Ayot ajoutait déjà une structure tridimensionnelle, comme dans une volonté de déjà éliminer les limites du médium. Ce découpage empêche aussi de montrer la continuité dans l'oeuvre: il ne dit pas que la cible de 1971 fut reprise en 1976 et en 1980, n'indiquant donc pas alors la volonté ferme d'Ayot d'améliorer continuellement, en revenant à l'intérieur de sa propre production, pour assurer l'efficacité du résultat. On pourrait en dire autant sur les systèmes d'alarme et toutes les vitres brisées... D'ailleurs qu'en sera-t-il de ses **projections** diverses qui seront montrées pour la première fois lors de la tenue de l'actuelle exposition. Dans les images, on reverra certains des exposants mais, au-delà de l'iconographie, toujours ce souci d'améliorer la qualité du produit, en accroîssant les difficultés techniques, tout en rendant directement accessibles les oeuvres proposées.

Il demeure que le procédé critique utilisé a été utile car il montre et démontre la démarche et les étapes de la création, ou encore comment l'artiste a dû renier un enseignement reçu, quitte à en conserver la technique apprise, se défaire d'un bagage d'images empruntées, pour finalement se constituer avec le temps son propre vocabulaire et mesurer l'efficacité et la qualité de son oeuvre par des critères internes à la démarche même. À la surcharge a donc suivi la simplicité, la

complexité ne revenant que dans le contenu que lorsque perçu et senti par le regardant.

En résumé, une oeuvre hautement individuelle et volontairement individualiste. Mais que fait-il dans une exposition de groupe? Avec Boisvert, Cozic, Lemoyne et Tousignant?

En 1965 et, disons avec l'action et la volonté de Yves Robillard, alors critique d'art, de situer une nouvelle figuration, jusqu'en 1968, on a voulu voir ici un art local qui soit né de la critique sociale et à volonté d'intervention. Ayot fut identifié à cela. Comme beaucoup d'autres. Toutefois, on ne le retrouve dans aucun groupe défini et il ne fut ni de l'Horloge, ni de la Semaine A. De plus, s'il fut du Pop'Art, et je pense l'avoir démontré, ce n'est qu'en début de carrière, rejetant rapidement vocabulaire et référence sociales, pour se cantonner dans une étape transitoire dans des objets à la limite «neutres». De plus, du ti-pop, mis de l'avant par **Partipris,** je dirais qu'il n'en a gardé l'ambiguïté ou l'humour que dans les titres qui ont servi à identifier les oeuvres: «toilette de femmes» et «femmes de toilettte». Cela est donc bien mince pour justifier des filiations et il est même difficile de voir des comparaisons ou même des mises en relation. Elles existent toutefois. Non pas chez Ayot-artiste, mais chez Ayot-organisateur.

En février 1966, au 848 de la rue Marie-Anne, à Montréal, a ouvert un atelier de gravure: GRAFF. Pierre Ayot en est l'instigateur. Je ne dirais pas ici (ce serait une autre histoire à être dite, un autre texte à être écrit) tous les collaborateurs, toutes les étapes qui ont mené jusqu'à l'actuel Graff du 953 de la rue Rachel, mais c'est par cette activité qu'Ayot a été présent de façon constante au milieu. Depuis 15 ans, Graff joue son rôle de lieu de rencontres, de centre d'animation et, par le biais de la gravure et de l'oeuvre produite en série, ce local a transmis ici la tradition de l'atelier public, lieu d'échanges de tout ordre. Le style même de l'atelier a déteint sur le personnage Ayot et, dans bien des esprits, on confond encore les vernissages, les cartons d'invitation élaborés, les fêtes et Ayot-artiste.

L'ambiguïté a d'ailleurs été entretenue par cet artiste: que l'on pense au catalogue de sa dernière exposition, où l'on voit en couverture la photo fort réaliste des crayons qui l'illustrent, et on comprendra comment il est facile de prendre ce qui est illusion pour une intention chez l'artiste d'être d'abord un témoin d'un quotidien banal. Mais Ayot ne se veut-il un mystificateur?

Du **pop-art** il est venu, mais c'est d'Ayot, Pierre, dont on doit maintenant parler.

Normand Thériault
Conservateur de l'art contemporain
Musée des beaux-arts de Montréal

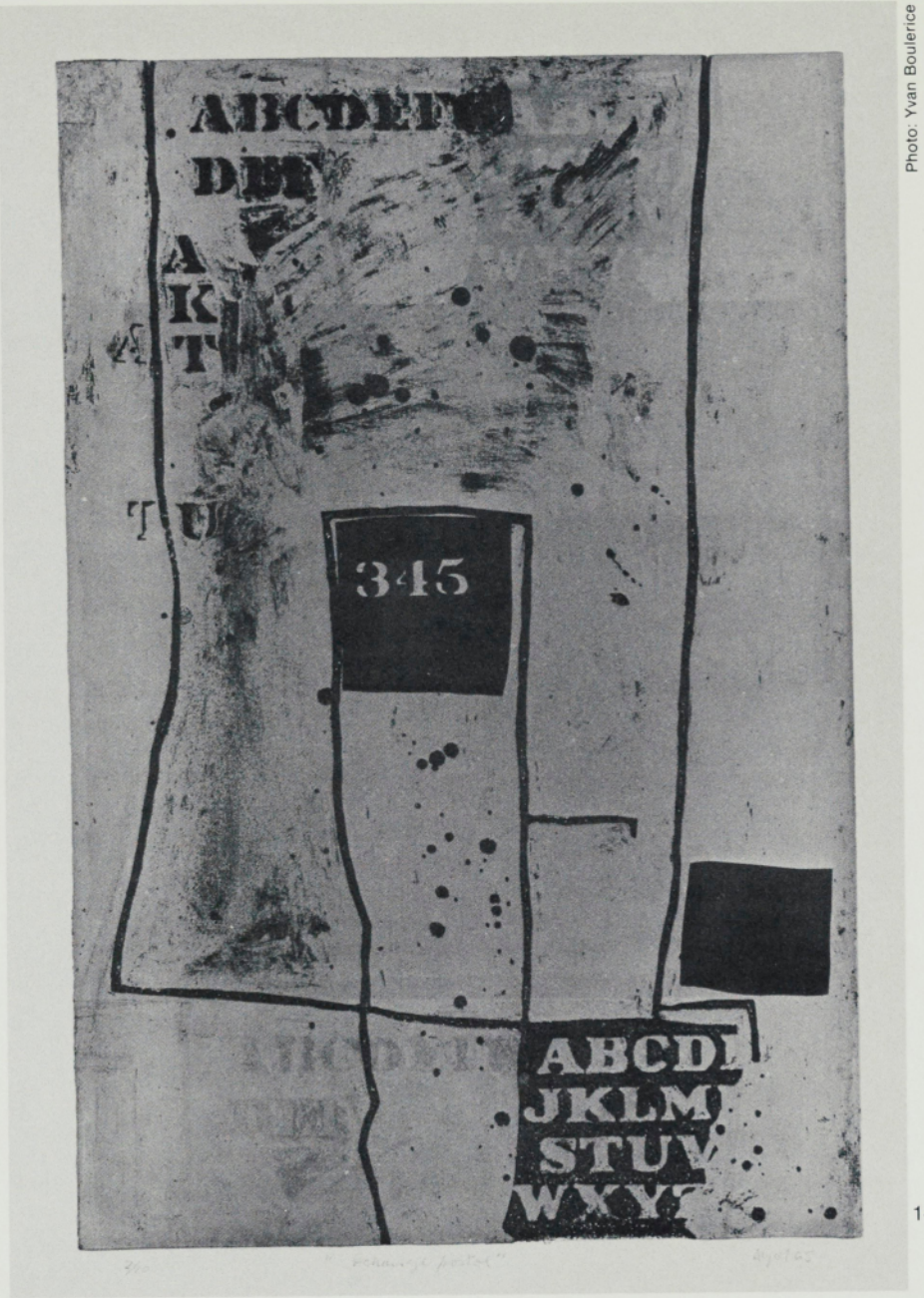
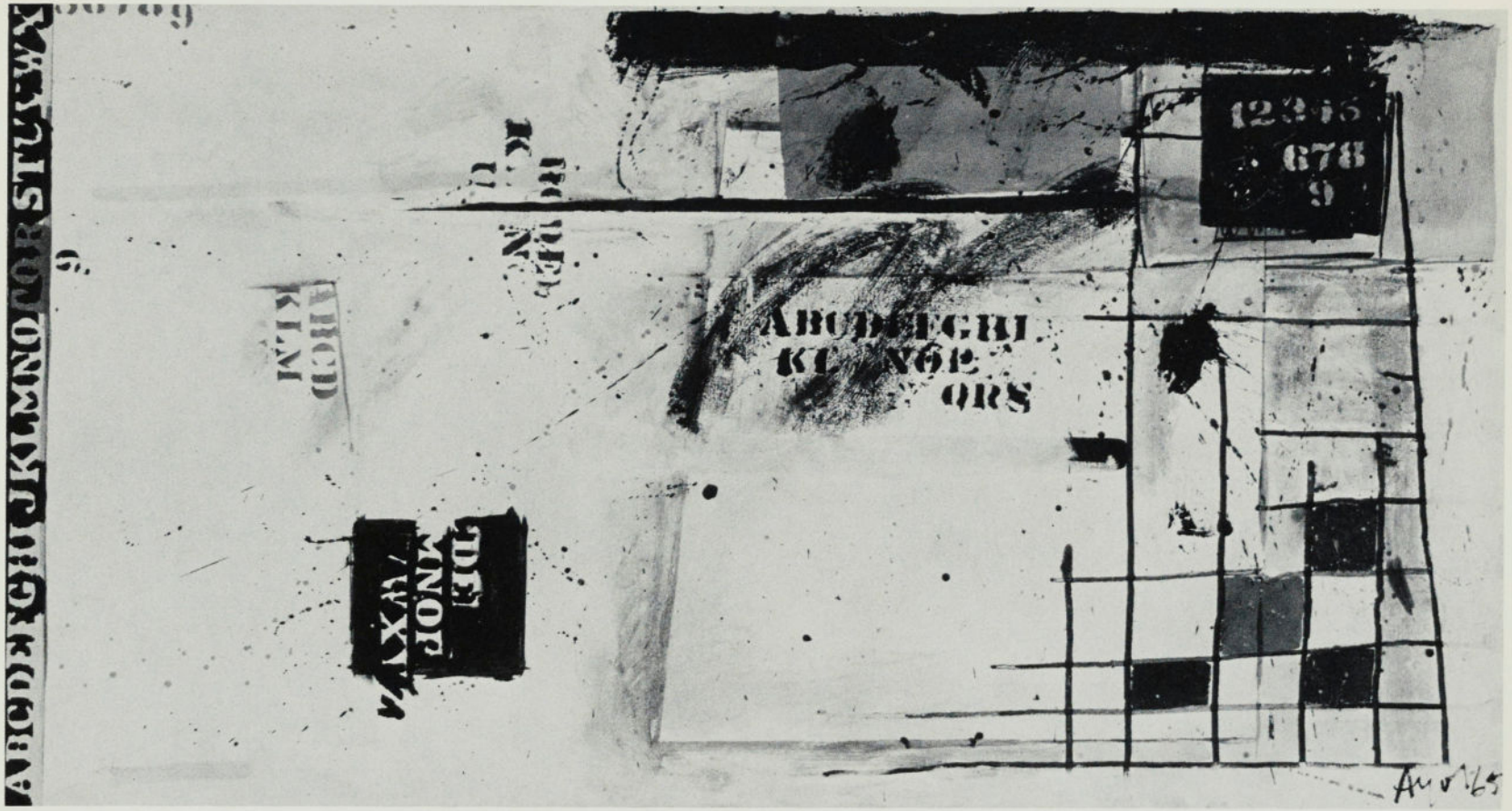


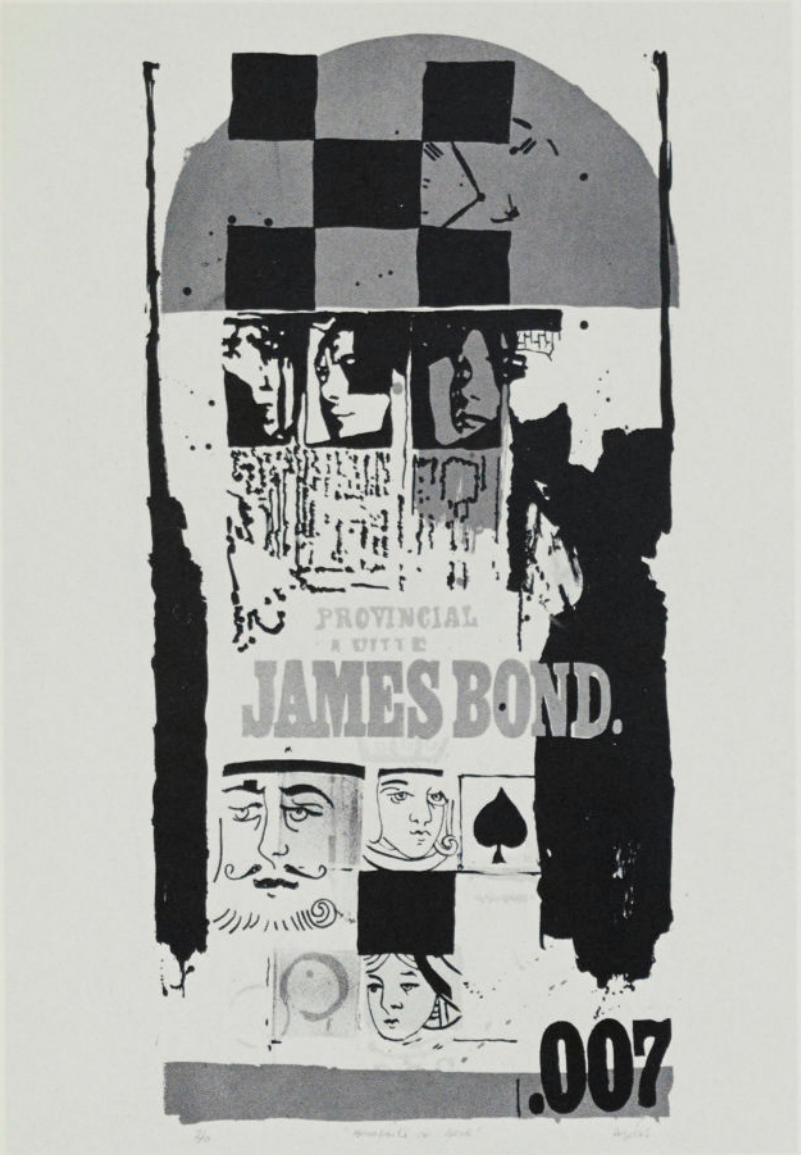
Photo: Yvan Boulerice

1-**Échange postal,** 1965
eau-forte,
22"x30"
collection de l'artiste



2-**Sans titre,** 1965
acrylique sur toile,
24"x48"
collection Simon et Claudette Bonin

Photo: Yvan Boulerice



3-**Bonaparte VS Bond,** 1966
lithographie,
22"x30"
collection de l'artiste

Photo: Yvan Boulerice

4-**Cherchez la femme,** 1965
lithographie,
22"x30"
collection de l'artiste

Photo: Yvan Boulerice

5-**Rebound,** 1966
lithographie,
22"x30"
collection de l'artiste

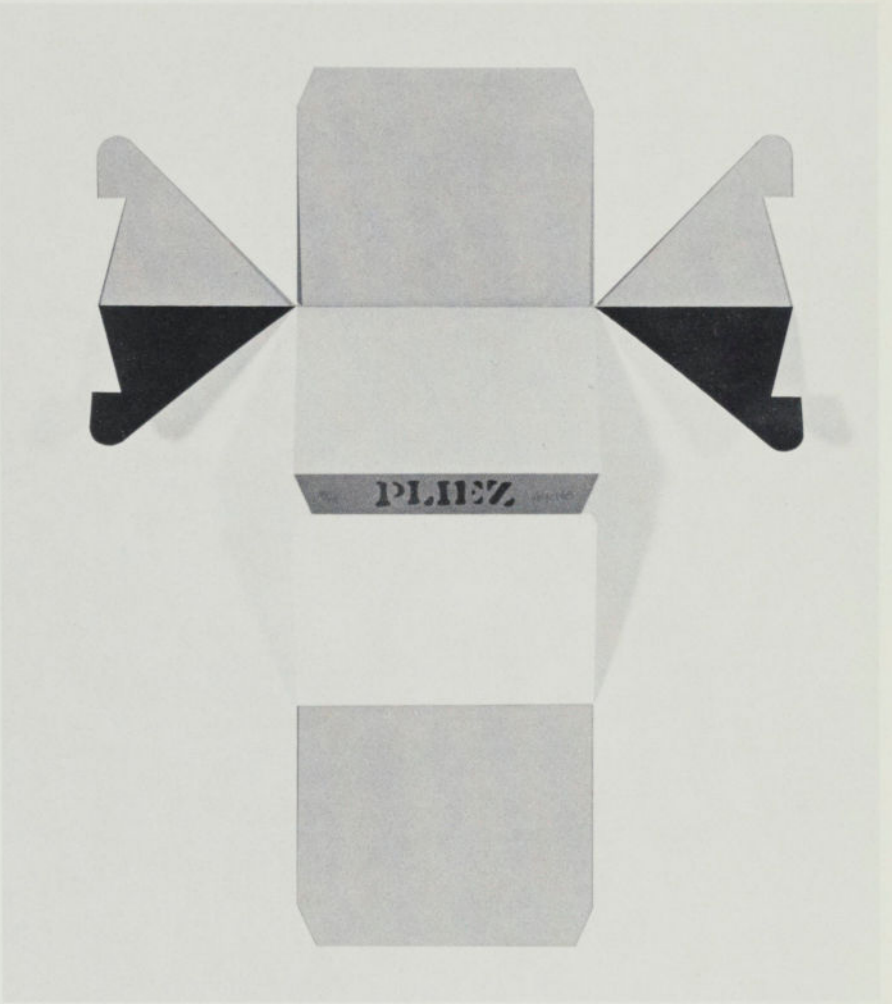
Photo: Yvan Boulerice

6-**Faites-le vous-même,** 1965
lithographie,
22"x30"
collection de l'artiste

Photo: Yvan Boulerice

7-**Ventre à terre,** 1967
sérigraphie,
22"x30"
collection de l'artiste

Photo: Yvan Boulerice



8-**Pliez,** 1968
sérigraphie,
20"x26"
collection de l'artiste

Photo: Yvan Boulerice

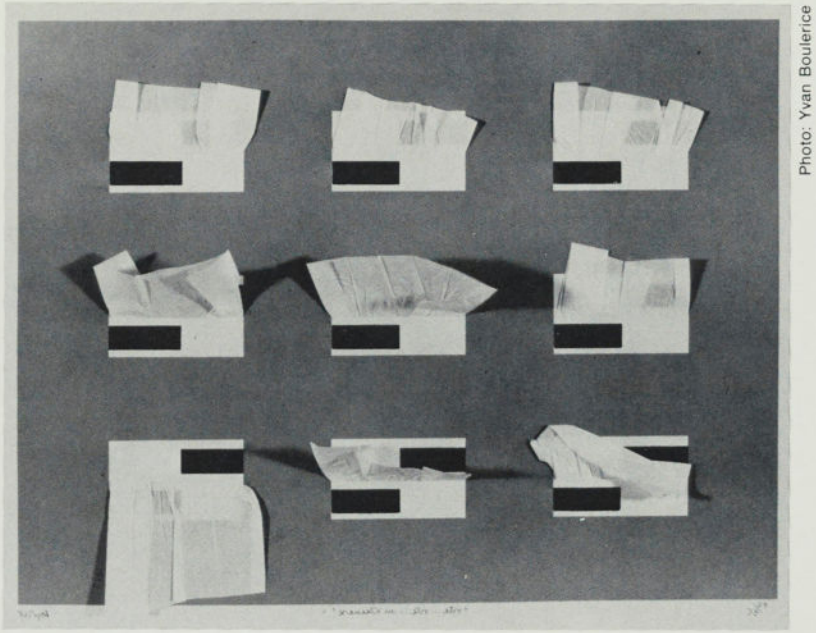


Photo: Yvan Boulerice

9-**Vite, vite un kleenex,** 1968
sérigraphie,
20"x26"
collection de l'artiste

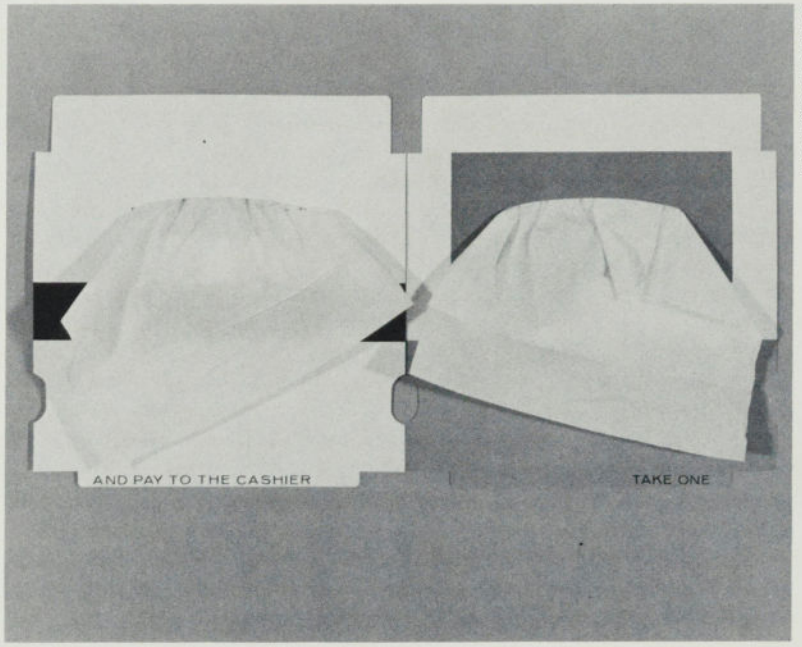
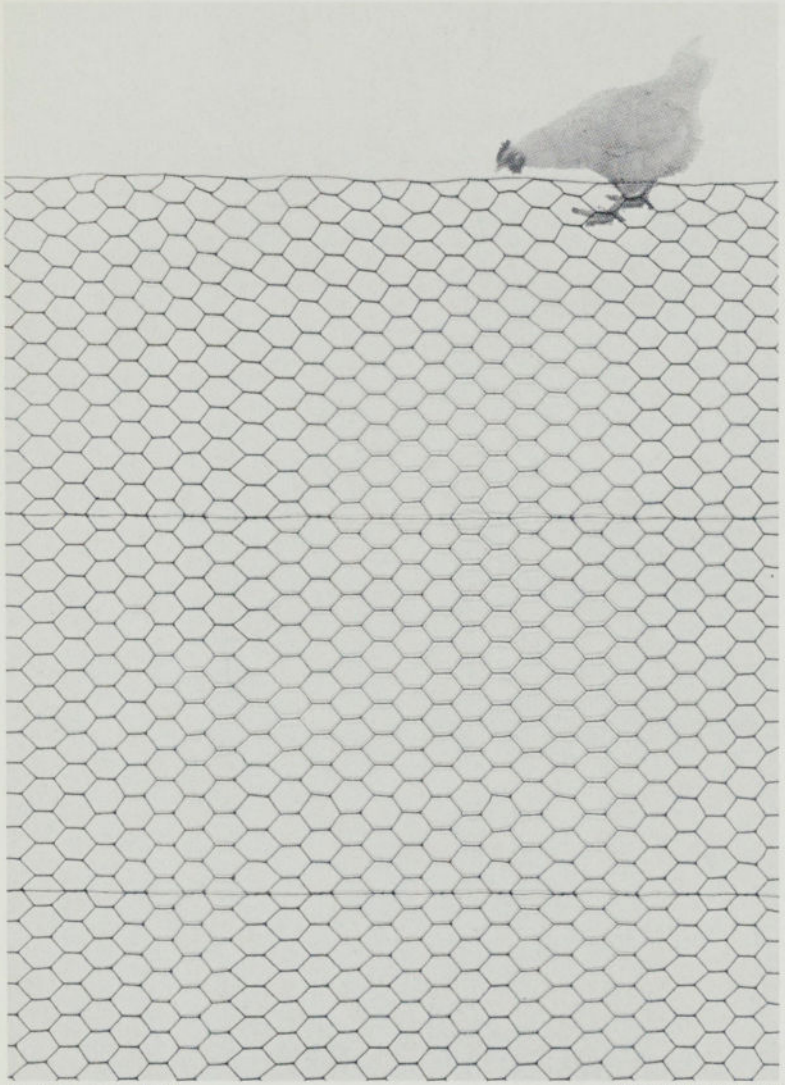


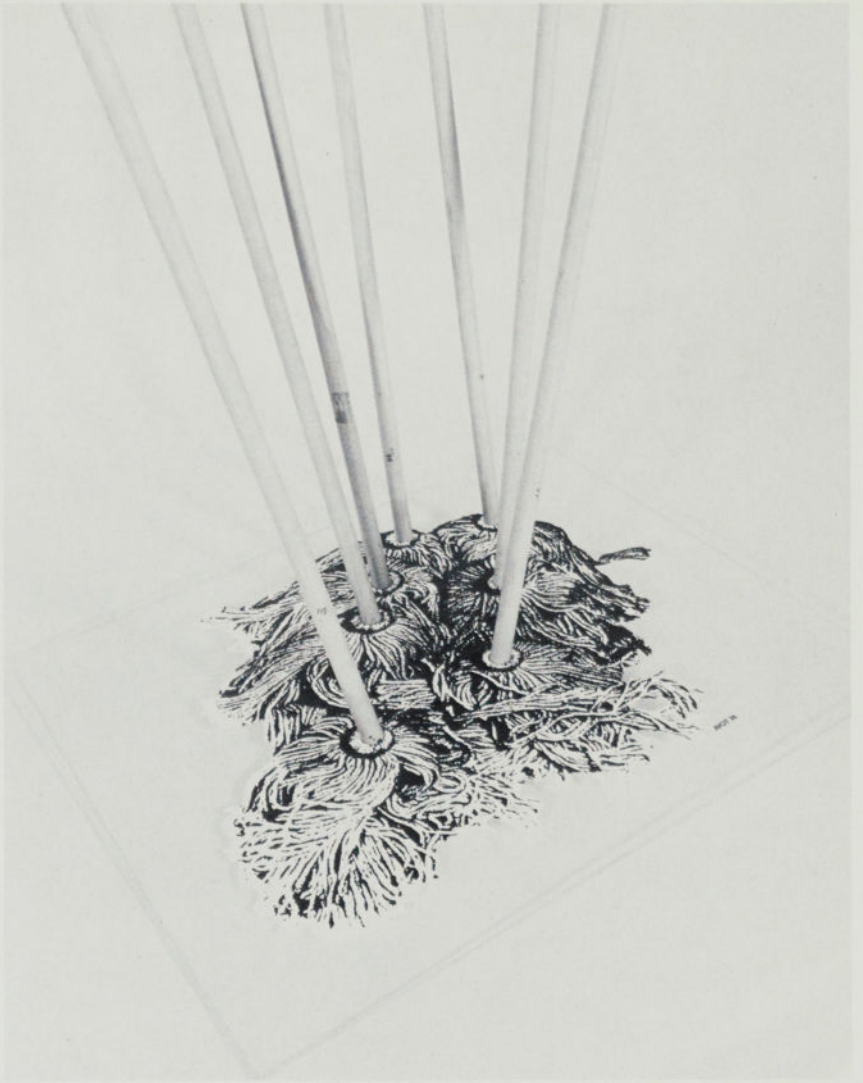
Photo: Yvan Boulerice

10-**Take one and pay to the cashier,** 1968
sérigraphie,
20"x26"
collection de l'artiste



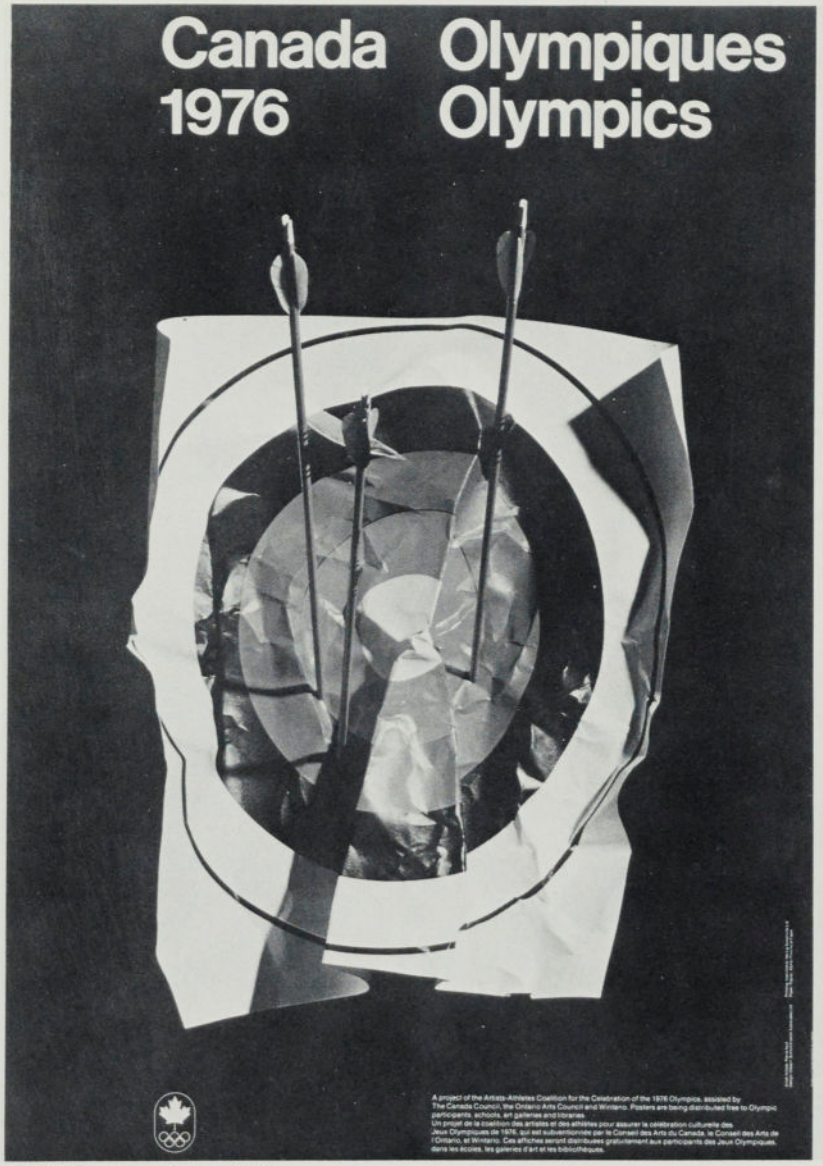
11-**Cot, cot,** 1971
sérigraphie,
28"x40"
collection de l'artiste

Photo: Yvan Boulerice



12-**Madame Blancheville rides again,** 1974
sérigraphie,
26"x32"
collection de l'artiste

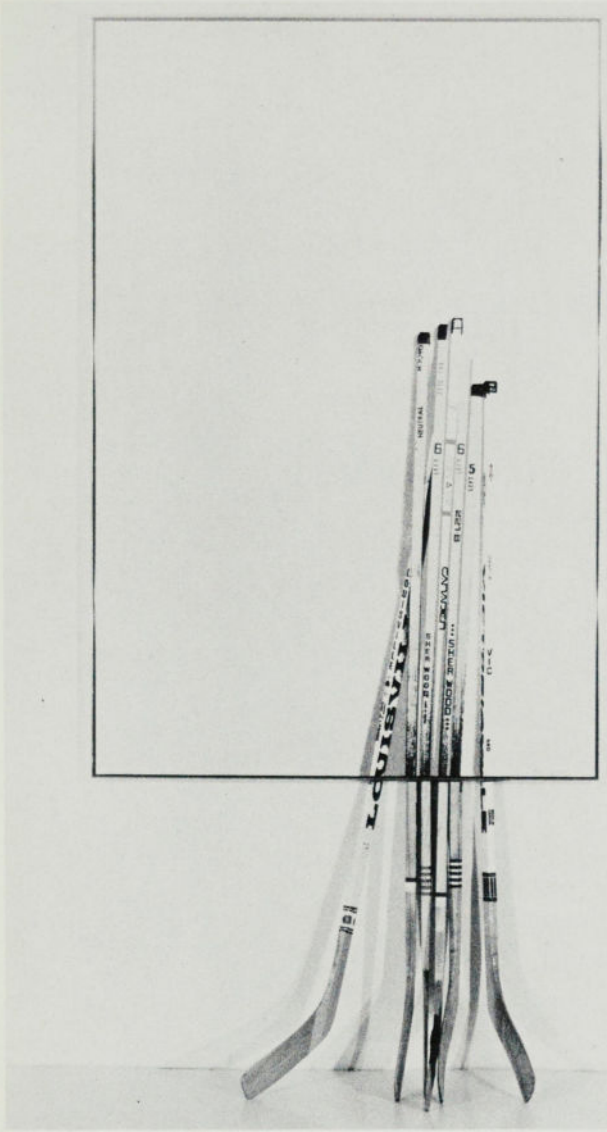
Photo: Yvan Boulerice



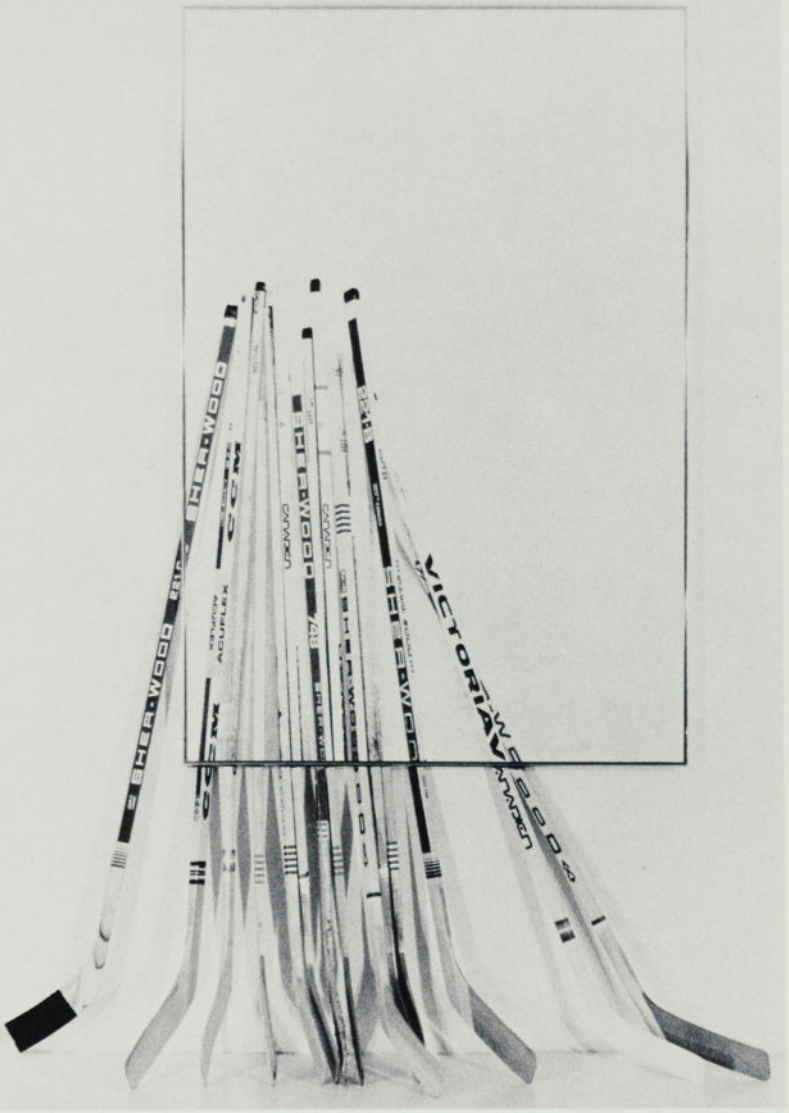
13-**Affiche olympique,** 1976
offset,
24"x35"
collection de l'artiste

Montage

Photo: Yvan Boulerice

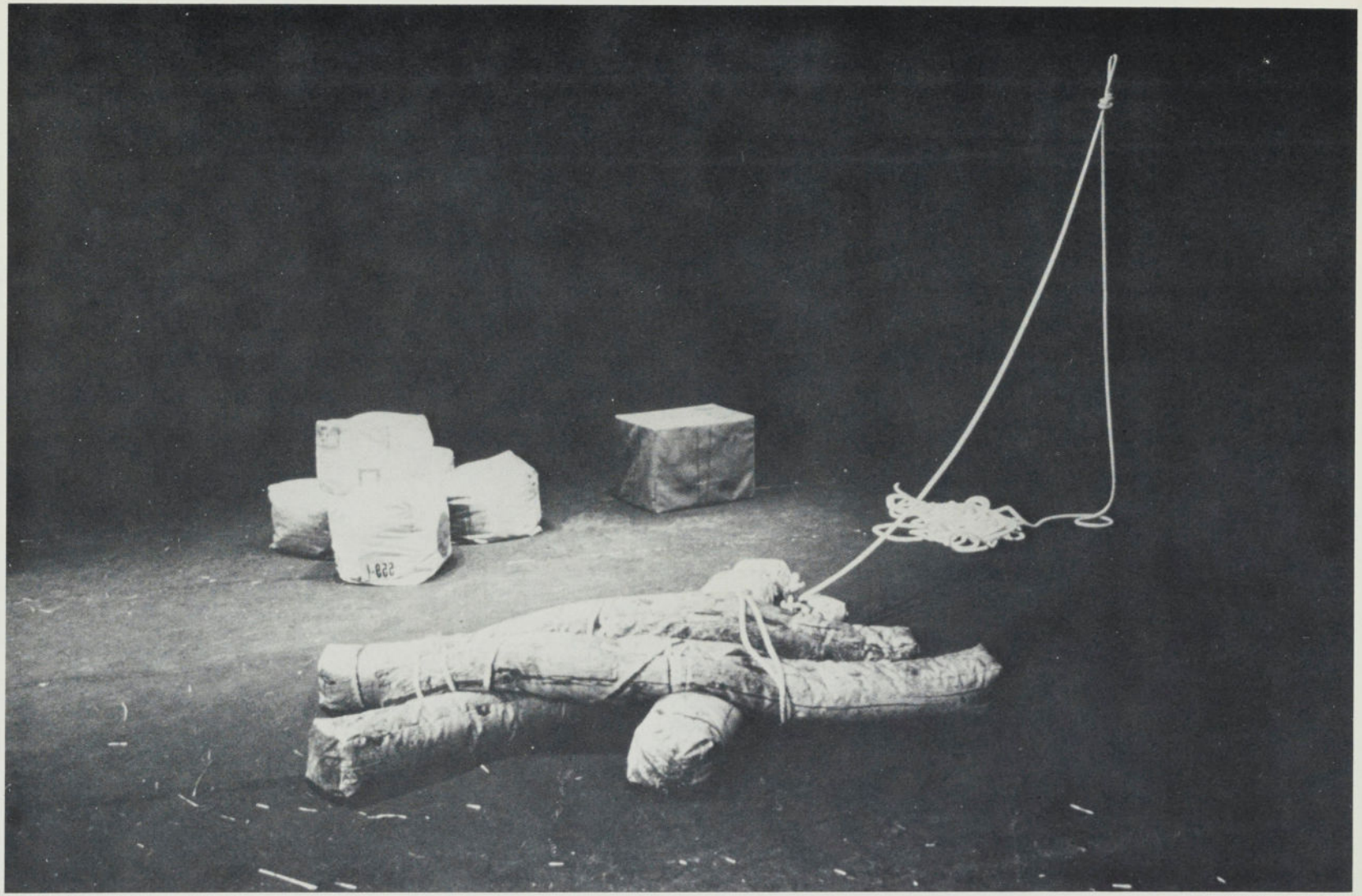


14-**Louisville 520,** 1979
sérigraphie,
40"x60"
collection de l'artiste



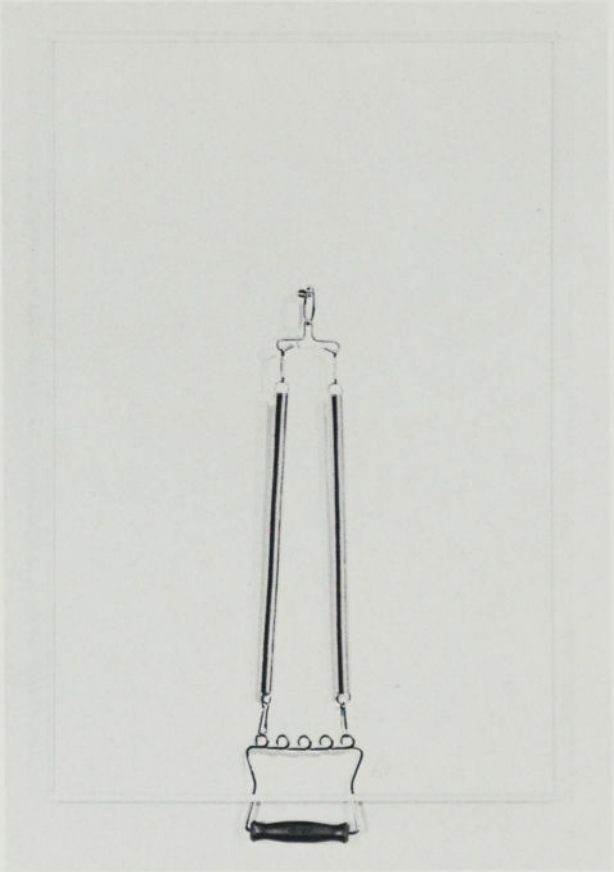
Sherwood 748, 1979
sérigraphie,
40"x60"
collection de l'artiste

Photo: Yvan Boulerice



15-Musée d'art contemporain
installation / janvier-février 1980
collection de l'artiste

Photo: Yvan Boulerice



16-**Tung,** 1980
sérigraphie,
24"x36"
collection de l'artiste

Photo: Yvan Boulerice

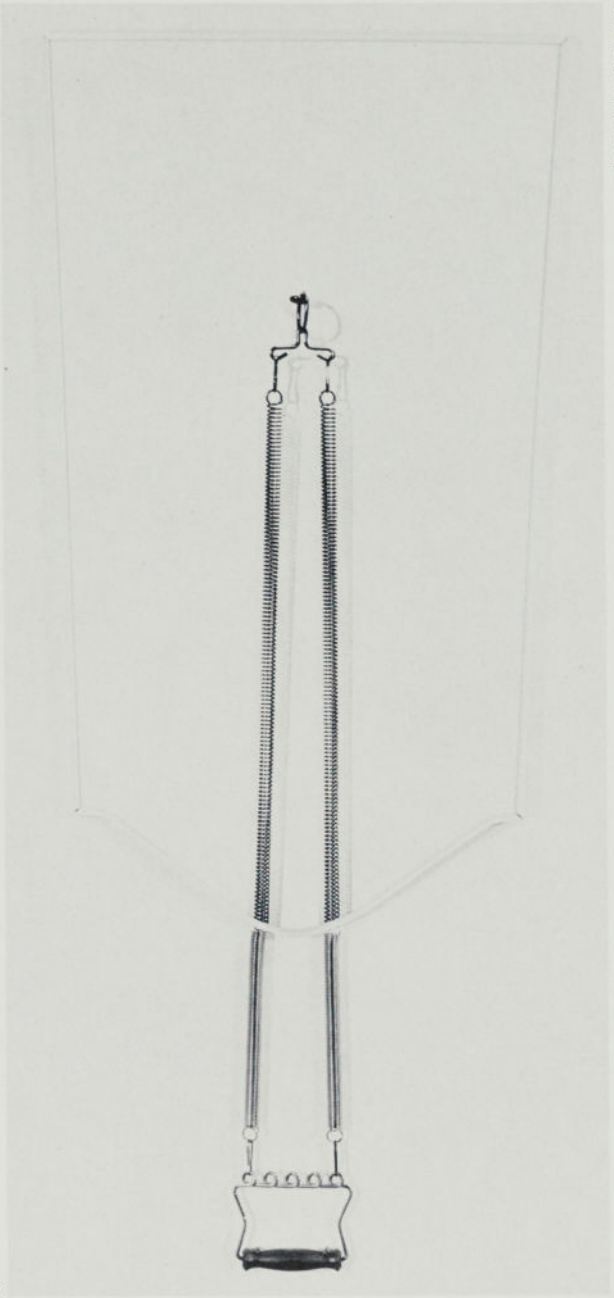


Photo: Yvan Boulerice

17-**Yung,** 1980
sérigraphie,
24"x36"
collection de l'artiste

Photo: Yvan Boulerice

18-**Écran de projection Y.C.,**
1980
sérigraphie et installation,
48"x48"
collection de l'artiste

Gilles Boisvert

La bonne femme,
1980
acrylique sur toile,
80" x 109½"
collection de
l'artiste

Photo: Yvan Boulerice

Du gestuel à l'actuel au personnel

Si je vous invitais à faire le tour dans votre esprit de la production artistique au Québec durant les deux dernières décennies, vous serez peut-être d'accord avec moi pour dire qu'elle est de bon ton, qu'elle suit l'adage grec «rien de trop», qu'elle est passive devant le monde. Toutes les comparaisons étant odieuses, il n'y a pas lieu de s'interroger sur ce qui s'est passé à la même époque en Allemagne, aux États-Unis, en France, en Italie, au Mexique ou en Chine. D'ailleurs l'observation sur la passivité, par exemple, que nous venons de faire ensemble n'est pas de nature péjorative ou critique. On pourrait tout aussi bien l'appliquer aux Impressionnistes français, dont l'éloge n'est plus à faire.

Après avoir ainsi plané au-dessus de l'art québécois, il est temps de revenir sur terre, ou plutôt au terroir, pour y découvrir le peintre et graveur Gilles Boisvert. Son art se veut humaniste et par conséquent contestataire. Le dictionnaire **Le Petit Robert** ne définit-il pas l'humanitarisme comme «conceptions humanitaires (jugées utopiques ou dangereuses)». L'ensemble de l'oeuvre de l'artiste, montre qu'il s'est engagé à rebrousse-poil du Québec dans cette voie périlleuse parce que solitaire et pleine d'embûches. S'il n'a pas suivi ce chemin jusqu'au bout, il a quand même mis de l'avant une attitude orientée fermement dans ce sens. Et puisque c'est d'attitudes que s'occupe cette exposition, il fallait en parler de prime abord.

Boisvert découvre sa vocation artistique en 1962, alors que la peinture gestuelle était au faîte de sa gloire, bien que d'autres manières ou mouvements commençaient à lui faire concurrence. New York en était le centre de diffusion.

Les peintres, puisque c'est d'eux seulement qu'il est question, avaient pris pour thème la peinture elle-même. Le geste de peindre, le coup de brosse, la coulée des couleurs, la trace laissée par le mouvement de la spatule, étaient devenus les seuls éléments constituants du tableau. On créait avec les tripes, du moins l'affirmait-on. Tout sujet tiré de l'observation était écarté. Il est vrai que l'on veillait à combiner couleurs et formes dans une composition agréable et dynamique et, pour attirer sur soi l'attention de la critique, on allait jusqu'à mettre son coeur à nu.

Cet art se pratiquait avec enthousiasme au Québec, où l'automatisme de Borduas et de son groupe avait préparé le terrain à l'école américaine. En effet, les idées pronées en France par le surréalisme — gestes produits instinctivement, primauté du subconscient, respect de l'irrationnel et foi dans le message du rêve — avaient immigré chez nous. La peinture dite automatiste, tributaire du dogme surréaliste, n'était pas fort éloignée de l'art créé à New York. Jeune et fougueux Boisvert ne pouvait manquer d'être entraîné dans ce tourbillon. Si nous en parlons ici ce n'est que par respect des faits et non pas pour rouvrir le débat Molinari-Gagnon sur le «mimétisme» dans l'art québécois d'après-guerre.

Prises dans le contexte du gestuel, les oeuvres des débuts de carrière de Gilles Boisvert sont fort intéressantes. L'analyse critique et raisonnée de cette forme de peinture étant difficile sinon impossible, je me limiterai à dire des premières oeuvres de Boisvert qu'elles ont du cachet. Et je le dis à bon escient. Le jeune artiste avait les yeux grands ouverts sur le monde. Au cours de ses lectures et des visites aux musées, il avait repéré l'art de l'Extrême-Orient. Ses oeuvres gestuelles montrent clairement un souci de composition asymétrique, la présence de la calligraphie des caractères abstraits, le coup de pinceau révélateur du dessein psychologique. Boisvert montre un net penchant pour l'exemple japonais. Tout ceci pour dire que ce qu'a créé Boisvert de 1962 à 1965 est d'une nature particulière et personnelle par rapport à la production de ses collègues d'intention au Québec et ailleurs.

Avant d'aller plus loin, il convient de mentionner que Boisvert n'a pas suivi le chemin académique (écoles) ou artisanal (apprentissage) pour devenir peintre. Il n'a passé qu'un an et demi à l'École des Beaux-Arts de Montréal. Il s'est formé par lui-même et dans le domaine de la technique et dans le domaine des idées.

Vient donc l'époque 1965-1970. L'artiste se déplace fréquemment à New York et y voit les oeuvres de Robert Rauschenberg, Claes Oldenburg, Jim Dine, dont il subit l'influence. Il s'en félicite d'ailleurs: «Il y avait une révolution sociale partout dans le monde, et cela n'a

pas affecté du tout la peinture et le dessin au Québec. On est passé à travers comme s'il n'y avait rien eu, avec nos théories sur l'art plastique. Que je me suis renseigné auprès des Américains, c'est bien vrai et ça ne me gêne pas. Chez nous on pratiquait un hard-edge très sclérosé, très intellectualisé. On s'arrêtait à l'étude de la couleur. J'étais en réaction contre ça, contre cet art fait par des artistes pour des artistes. Je sympathisais avec la prise de position sociale chez les Américains». C'est ainsi que s'exprime, en 1980, Gilles Boisvert quand il parle de son attitude face à l'art officiel de la Révolution tranquille au Québec, art par surcroît fort prisé à Ottawa.

Il est évident que la production de Boisvert subit l'effet des idées d'outre-frontières. Le gestuel ne disparaît cependant pas tout d'un coup. Il devient plus dégagé, plus japonais, plus zen, pour employer un terme à la mode. Les lignes au tracé irrégulier et brutal (le bâton du bonze mendiant), le cercle lancé d'un seul jet (le symbole de la méditation éclairée), la croix du Christ ou celle de Saint-André (symboles trop connus pour être commentés) sont accompagnés de textes et de décalquages, que Boisvert appelle des «reports», d'illustrations, de photographies publiées dans les journaux et les revues. Des lettres majuscules font leur apparition à divers endroits du tableau. Esthétiquement parlant, cela est généralement bien beau.

La guerre du Viêt-Nam battait alors son plein. La guerre des Six Jours remuait de fond en comble le Moyen-Orient. De Gaulle se promenait chez nous. Cela bardait aux États-Unis. Cela bardait aussi dans la tête de Gilles Boisvert. Il se cherche des symboles visuels qui puissent donner un aperçu de sa pensée. Il s'inspire des cartes routières, des signaux d'avertissement placés sur la voie publique, de la formule qui décrit des explosions dans les bandes dessinées, de couleurs primaires, d'emboîtages de cubes ou de containers, le tout assaisonné d'images «reportées». Les tableaux portent des titres comme «**Way out**», «**Fini**», «**759-9256**», «**The B.P. Snow Tire**», «**Entrez dans le broyeur**».

Vers la fin de période étudiée ici, en 1969, un nouvel élément, qui deviendra prépondérant par la suite, fait son apparition: l'érotisme. À vrai dire c'est un érotique bien incomplet, foncièrement masculin, puisqu'il se sert du nu traditionnel, du corps de la jeune fille dépouillée de vêtements. Une peinture particulièrement importante dans ce sens est «**Québec libre**». Les fesses rondes et roses, les seins fermes et frais d'une jeune fille se découpent sur une fresque fleurdelisée à la québécoise, devant un fragment de bannière britannique. Un bolide de course est «reporté». La fresque fleurdelisée semble être un juron qui s'échappe de la bouche du conducteur de l'automobile et le drapeau britannique un pet lâché par la dame nue. Il y a même une vague indication de drapeau américain qui se dégage de la pointe d'un sein. Boisvert est au comble de l'ironie, du détachement critique face à la situation politique du Québec et d'autres nations. Une génération d'enragés, parce que impuissants, d'esprits ouverts et généreux, de pacifistes a trouvé son expression visuelle chez Boisvert.

En 1970, l'artiste monte un grand environnement philosophique au Musée d'art contemporain de Montréal. Un immense coeur en plastique gonflable bat dans la salle, où se tiennent des projections d'images géantes érotico-pornographiques, et d'un film fait par Boisvert sur les nombreuses manifestations qui se sont déroulées à Montréal à l'époque. L'affaire porte le titre: «**Pfff...paf**» et a été conçue par Boisvert aidé d'un groupe d'artistes: Michel St-Jean, Michelle Prévost, Philippe Amiguet, Yves André, Vittorio et Louis Daviault. La critique se montre peu enthousiaste. Il est vrai que l'appareil du coeur n'a pas toujours marché comme il faut. La Police de Montréal a par ailleurs supprimé la partie érotique et Boisvert a retiré le film en signe de protestation. «**Pfff...paf**» est un des derniers grands efforts socio-politiques de Boisvert. On verra par la suite que l'abandon du politique n'a pas entraîné le rejet du social. Boisvert tire son chapeau, pour s'en aller vers autre chose, avec une sérigraphie au message ordurier envers le nationalisme à la manque et à la mode. Au-dessus d'un agencement de cubes décorés de symboles tirés de drapeaux et d'emblèmes de divers pays s'élève la phrase «allez chier». Boisvert a dit ce qu'il avait sur le coeur.

Pour comprendre la nature des oeuvres

que l'artiste s'apprête à produire, une référence au «Pop Art» américain s'impose, Boisvert s'en fait un tributaire conscient et reconnaissant. Les images de la publicité, la simplification du dessin, la psychologie à la bande dessinée (plutôt le **comic strip,** ce qui n'est pas tout à fait la même chose), les produits destinés à la consommation vorace, l'érotisme du grand commerce qui se sert des découvertes sur l'âme de Freud pour créer des marchés profitables — même le surréalisme est débauché — voilà la thématique des peintres de l'école pop. C'est le sacrement des appétits, illustré par l'image. Boisvert s'enthousiasme face à cette sanctification de l'ordinaire.

Boisvert toutefois reste noble et au-dessus de la mêlée. Il adopte deux images, celle d'un oiseau, la mouette, pour exprimer son désir de liberté et celle d'une jeune femme très sex-appeal, toujours nue et dans des attitudes de disponibilité. Une série de sérigraphies hautes en couleur véhiculent les symboles de l'artiste. La photographie intervient pour donner aux sujets une réalité plus concentrée.

Peut-on parler de maturité devant ces images, qui rendent public un rêve intime? J'hésite de le faire, car ce serait diminuer les travaux des années 1960, lorsque Boisvert se trouvait pratiquement seul au Québec des peintres pour défendre l'honneur de l'humanité. À l'époque des sérigraphies, il y a Serge Lemoyne, Pierre Ayot et d'autres qui donnent une version québécoise du Pop américain. Alors qu'auparavant les directeurs de galeries d'art éconduisaient Boisvert, à partir de 1971 lui et ses collègues de la même persuasion arrivent à exposer un peu partout et à écouler leur production. Les bourses se font aussi plus nombreuses. La vie se simplifie. Boisvert, cependant garde ses distances. Il se refuse à toute récupération.

L'artiste est invité à décorer un couloir dans la Maison de Radio-Canada à Montréal. Des grandes silhouettes découpées sont appliquées aux murs qui lui ont été confiés. Ce sont des personnages pris dans le quotidien de la rue, des héros de l'ordinaire. Il les assaisonne, à défaut d'éléments érotiques qui seraient refusés ou censurés, de la mouette et de cubes à rainure d'emboîtage dont il dit: «le cube c'est l'espace restreint, la maison, la ville, la société».

Des sérigraphies exécutées d'après des photos prises dans l'ordinaire de la vie de tous les jours: le boucher, le joueur de pool, les habitués d'une taverne, sont le fruit de l'expérience acquise à la suite de la murale à Radio-Canada. On pourrait parler ici, et cela est me semble-t-il également valable pour toute la production du genre chez Boisvert d'un érotisme à l'envers puisque dans ces images il n'y a pas de femmes. Les hommes sont toujours à leur place et font ce que font beaucoup d'hommes au Québec. Ils ne sont nullement désirables. La femme, par contre, lorsqu'elle apparaît dans d'autres sérigraphies, Boisvert en fait un objet de rêve, de désir, de consommation. Elle est toujours belle, comme le veut la mode, tandis que les hommes sont représentés sans idéalisme.

Enfin, l'artiste se lasse de la transmutation de l'image photographique par la sérigraphie et revient à la peinture et au dessin, surtout au dessin. Boisvert veut se renouveler, mais ne s'éloigne pas de ce qui fait l'essence de sa personnalité. Il se libère de l'emprise que l'oeuvre de l'artiste pop américain Jim dine avait sur son imagination en produisant une série de dessins en hommage à celui-ci, dont le dernier porte le titre éloquent «**Bye, bye Jim Dine**».

Boisvert se renouvelle en préparant une exposition à Paris sur le thème «accrochez vos drapeaux». C'est une saine moquerie des symboles qui font marcher les gens, les drapeaux des nations. Il les suspend, comme s'ils revenaient du nettoyeur, sur des cintres en fil de fer, où ils sont accrochés, tant bien que mal, pliés et hors d'usage. Des «reports», ces décalquages dont il a déjà été fait mention, complètent la composition. Le drapeau canadien est retenu par deux pinces à linge sur une corde, cependant que dans un beau ciel bleu aux nuages blancs flotte une troisième pince à linge démesurément grande. Paris a bien accueilli ces dessins.

La série d'oeuvres suivantes, et il est évident que Boisvert procède par séries, a causé des plissements de front, des hochements de tête, même de la part de ceux qui étaient des admirateurs dévoués de l'artiste. Le nu féminin revient au galop

—je ne crois pas que Boisvert arrivera à le chasser un jour — et s'apprête à prendre un bain. Une dizaine de toiles, peintes au pistolet, montrent une jeune femme disposée à l'ablution. L'eau coule du robinet, elle écarte le rideau de la douche, va-t-elle enjamber le mur de la baignoire... c'est l'instant que nous offre Boisvert. Très loin de ses préoccupations habituelles — en tant que peintre s'entend — ces images détonnent dans la production de l'artiste «Je les ai peintes parce que je voulais prendre des vacances visuelles et c'est comme cela que c'est arrivé». Ces toiles, exposées à Montréal en 1976, se sont fait éreinter par la critique. «Toupin a été terrible à propos de ça» dit Boisvert. Il y a eu, de toute évidence, un glissement.

Si les nus avaient eu l'agressivité des nus de l'américain Tom Wesselman, lui-même un sous-produit du grand Matisse, on aurait pu les intégrer dans la démarche de l'artiste. Mais les femmes de salles de bain peintes par Boisvert vivent tout à l'intérieur de leur peau, sans provoquer personne et demeurent étrangères au reste de l'oeuvre.

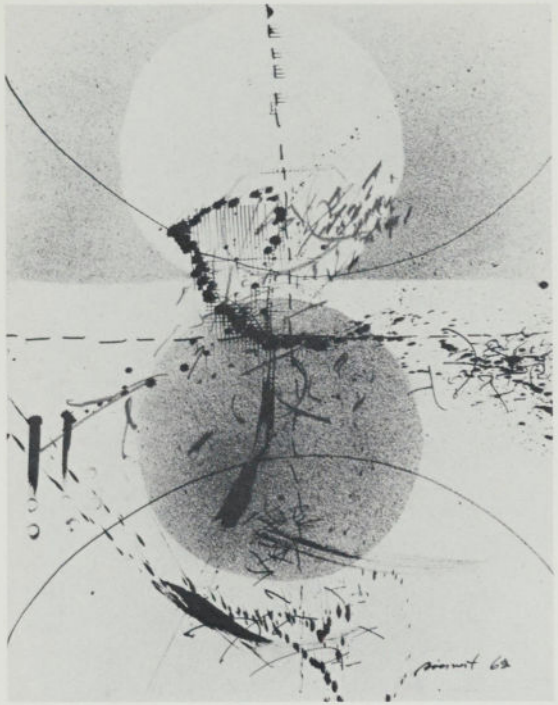
En 1978, Gilles Boisvert est appelé à décorer l'édifice de la Sûreté du Québec à Québec. Il crée une articulation animée des murs au moyen de silhouettes découpées de personnes, grandes et petites, hommes et enfants, de conditions diverses, en position d'attente, en marchant ou en courant. En outre, dans des salles du bâtiment, il place une représentation gonflée des signaux routiers, aux couleurs arbitraires et enfin des hockeyeurs transposés sur des planches de plexiglas. Le tout constitue une oeuvre de grand mérite qui, aux dires du peintre «fait voir une réalité».

Après les «vacances» et la murale de Québec, Boisvert reprend du poil de la bête. Il repense la problématique de sa production. «Le temps, le déplacement, la vitesse, des personnages à des stages de développement plus ou moins poussé», voilà son nouveau souci. Il crée une série de dessins magistraux, tant par leur qualité intrinsèque que par leur exécution. La politique est loin maintenant, mais l'artiste guette le social. Les personnages isolés et solitaires donnent l'impression d'être des victimes choisies par l'observateur, en l'occurence l'artiste. Mais l'artiste, qui représente-t-il? Nous propose-t-il des futures cartes d'identité (nous sommes au Québec, heureusement) où non seulement l'aspect des personnes, mais aussi leur geste, leur mouvement seraient consignés? Les gens semblent marcher, s'arrêter, regarder autour d'eux dans la paix et cependant l'intensité de l'observation soulève un doute sérieux quant à cette paix. Ces oeuvres sont, à mon avis, encore plus subtiles que celles de l'espagnol Génovés, qui dans ses lithographies nous montre la réaction apeurée de l'homme sur lequel la violence et la répression se sont déjà abattues. Les images de Boisvert sont prophétiques, celles de Genovés exemplaires. Boisvert d'ailleurs se refuse de commenter les dessins au-delà de la remarque citée en début de paragraphe.

L'artiste ne veut pas non plus s'exprimer en paroles face à la dernière série — le mot revient toujours, bien malgré moi — de grands tableaux, issus de la recherche qui nous a donné les derniers dessins. Il peint des personnages, hommes et femmes, et enfin, les femmes sont placées sur un pied d'égalité avec l'autre sexe. Elles sont vêtues, en plein air, actives. Les peintures sont des transpositions, des simplifications et des intensifications d'éléments choisis dans des photographies d'inconnus prises dans la rue par Boisvert. Par un jeu savant d'ombres et d'éclairage, d'estompages, de couleurs et de raccourcis, il crée des icônes géantes de gens saisis au hasard. Dans ces tableaux, Boisvert qui est jeune encore, il vient à peine d'atteindre la quarantaine, n'en est pas à la conclusion de son travail ou de sa pensée. Il nous propose un nouvel et solide point de départ.

Je conclus. Gilles Boisvert est un créateur qui depuis les premiers instants de sa carrière déborde les cadres du Québec. Incapable de se réfugier dans la tour d'ivoire des théories changeantes des esthéticiens et autres adeptes de l'histoire de l'art, il réagit face à la condition humaine et nous en donne des images à la fois symboliques et prophétiques. Il n'est pas pour autant moralisateur, il garde un sain optimisme et joue à la fois sur les claviers de l'effroi et de l'espoir. Boisvert est un élément constituant de la conscience de l'art au Québec.

Léo Rosshandler
consultant en arts visuels



1-**Sans titre,** 1963
encre sur papier,
26"x20"
collection de l'artiste

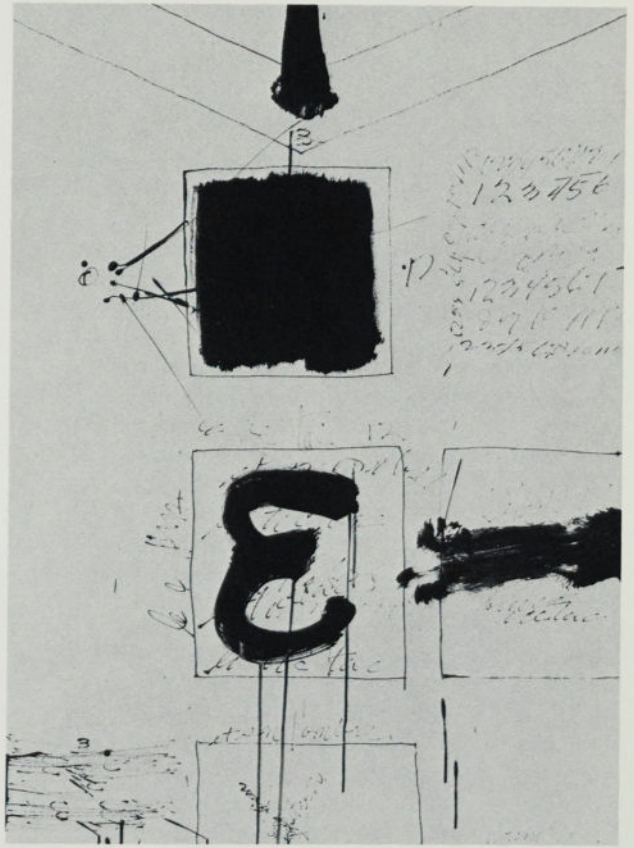
Photo: Yvan Boulerice

2-**Sans titre,** 1964
acrylique et divers sur papier,
26"x40"
collection de l'artiste

Photo: Yvan Boulerice

3-**Sans titre,** 1965
acrylique sur toile,
34" x 40½"
collection de l'artiste

Photo: Yvan Boulerice



4-Tic, Tac, 1966
acrylique sur toile,
35"x48"
collection de l'artiste

Photo: Yvan Boulerice

Photo: Yvan Boulerice

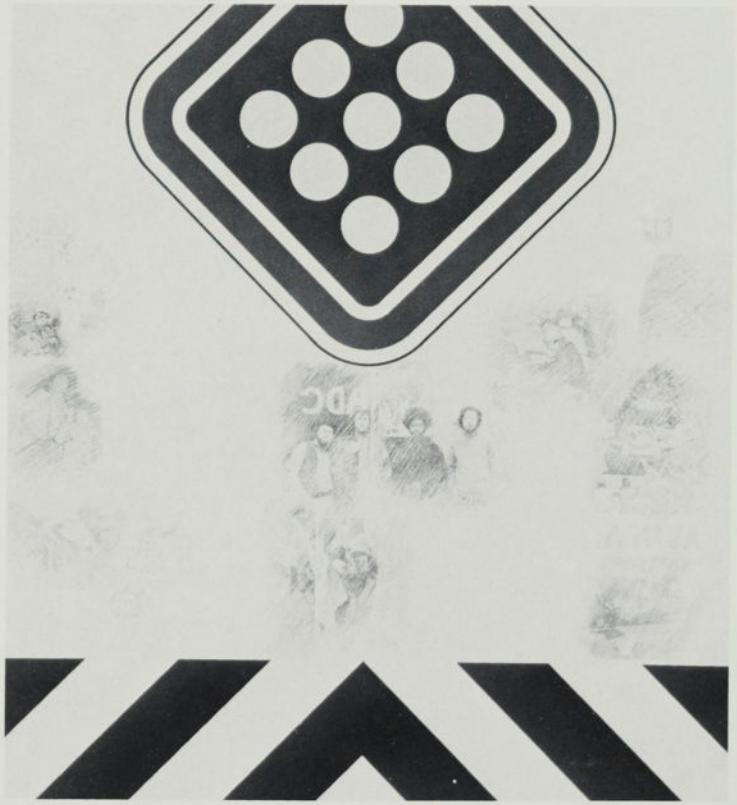
5-**Sans titre,** 1966
acrylique et encre sur papier,
20"x26"
collection de l'artiste

Photo: Yvan Boulerice

6-**Adieu,** 1968
acrylique et report sur toile,
35½"x48"
collection de l'artiste

7-**Tac...Tac...Tac...,** 1969
acrylique et report sur toile,
48"x54"
collection de l'artiste

Photo: Yvan Boulerice



8-**The B.P. snow tire,** 1969
acrylique et report sur toile,
53"x48"
collection de l'artiste

Photo: Yvan Boulerice

Photo: Yvan Boulerice

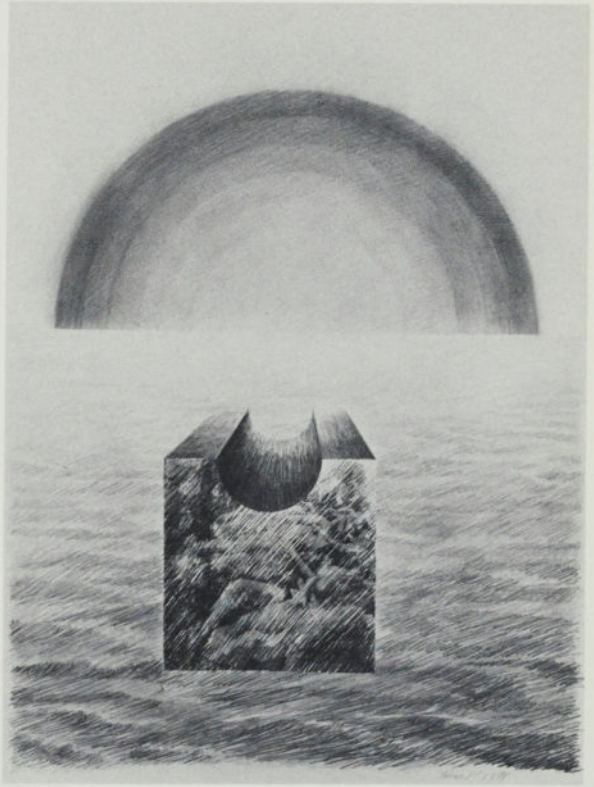
9-**PFFF...PAF...,** 1970
environnement multi-disciplinaire,
Musée d'art contemporain,
sculpture gonflable (vinyle)
collection de l'artiste

Photo: Yvan Boulerice

10-**Allez chier,** 1969
sérigraphie, 17½"x23"
collection de l'artiste

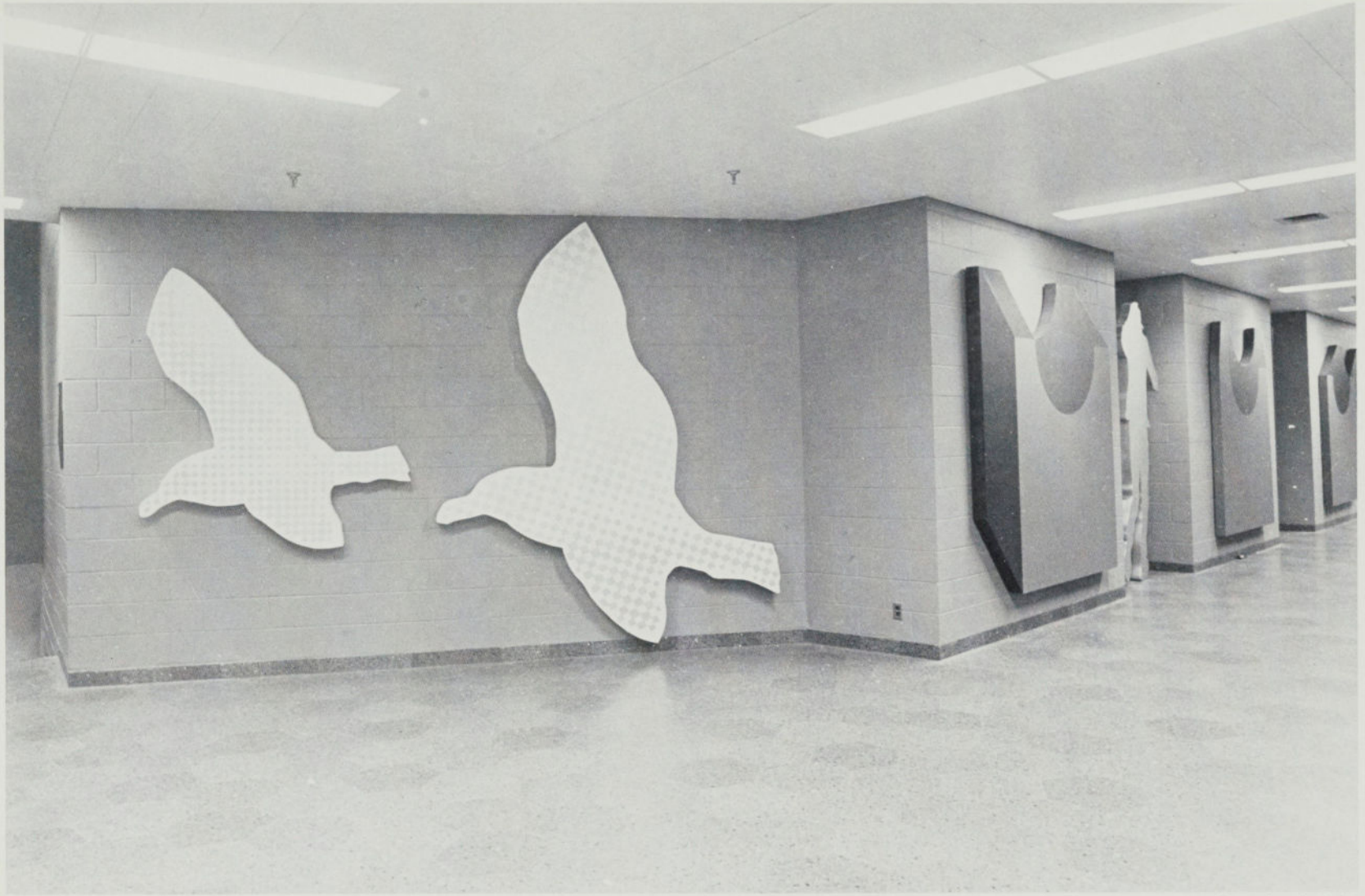
11-**Buveurs de bière...,** 1974
sérigraphie,
20"x26"
collection de l'artiste

Photo: Yvan Boulerice



12-**Où allons-nous,** 1974
dessin, mine de plomb et report,
30"x22"
collection de l'artiste

Photo: Yvan Boulerice

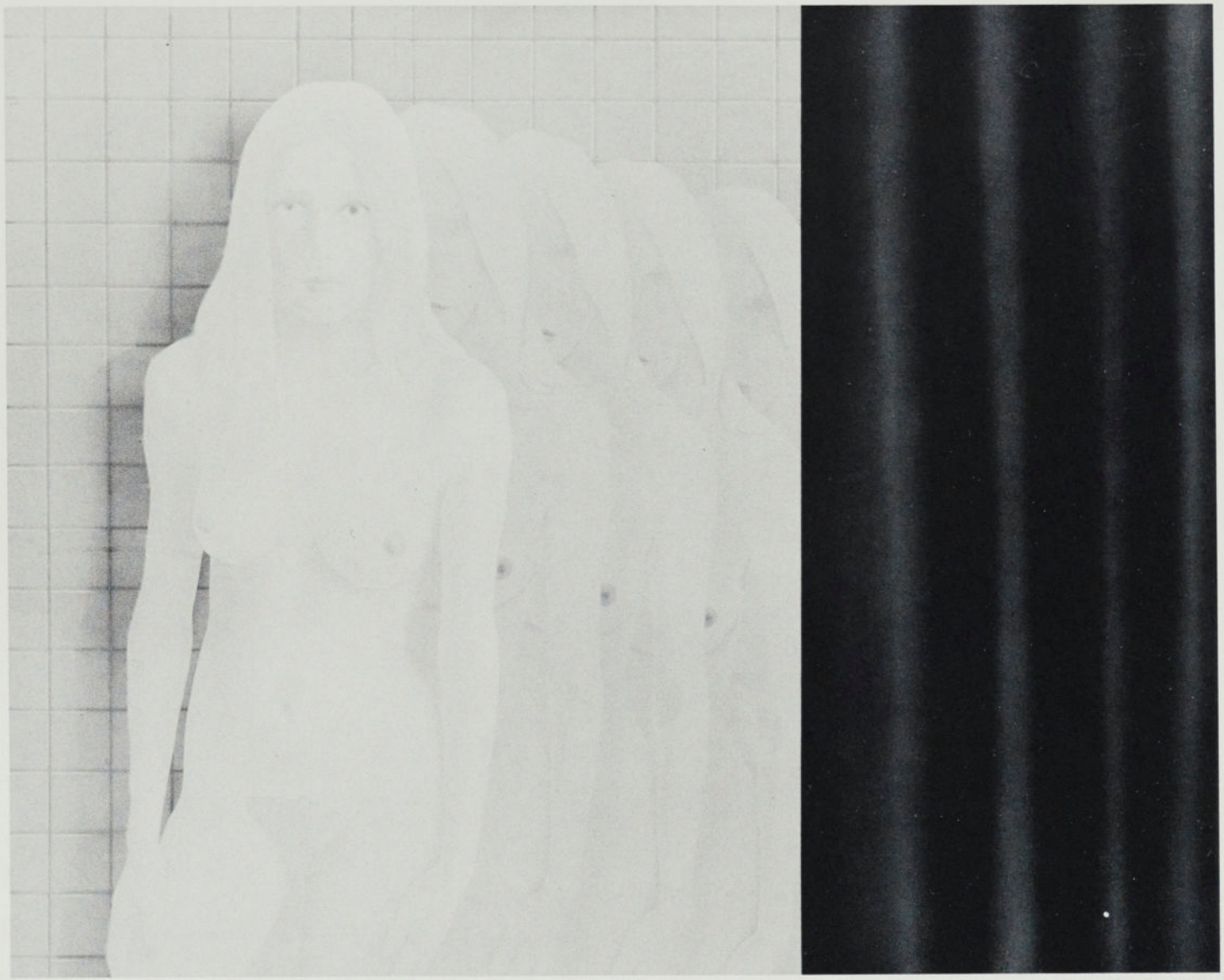


13-**Murale -**
Édifice de Radio-Canada, 1973
reliefs de contreplaqué peint,
10' x 90'

Photo: Yvan Boulerice

Photo: Yvan Boulerice

14-**Des vagues vagues,** 1976
lithographie,
30"x22"
collection de l'artiste



15-**Sans titre,** 1976
acrylique sur toile,
48"x60"
collection de l'artiste

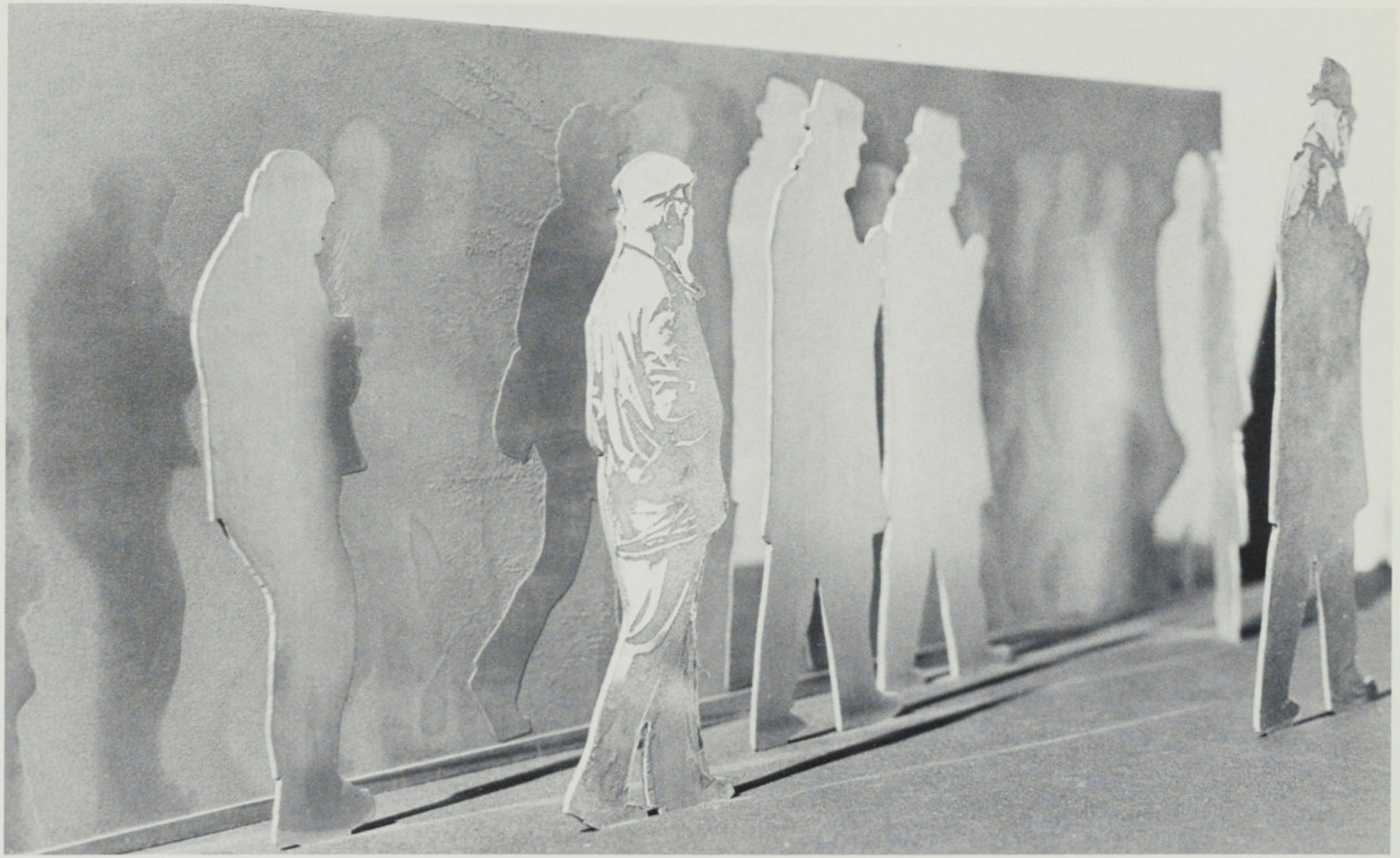
Photo: Yvan Boulerice

16-**8 murales,** 1978
reliefs de contreplaqué, édifice de
la Sûreté du Québec,
35'x9'

Photo: Yvan Boulerice

17-**Double Madona,** 1979
dessin, mine de plomb et crayon de couleur,
22"x30"
collection de l'artiste

Photo: Yvan Boulerice



18-**Projet de murale**
(maquette)

Photo: Yvan Boulerice

Cozic

Ground Pliage, 1980
vinyle, aluminium et pelon,
144"x144"
collection de l'artiste

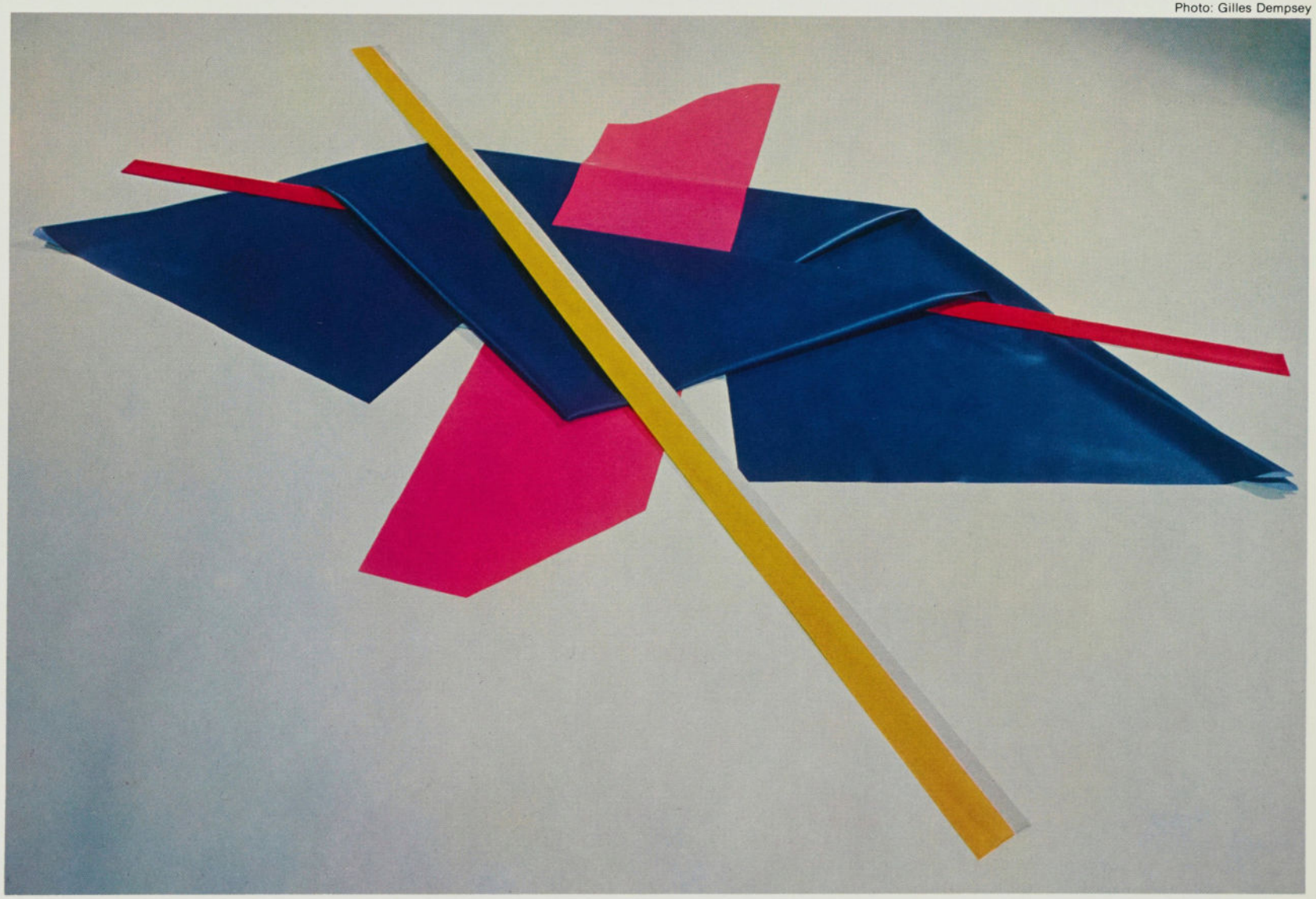


Photo: Gilles Dempsey

Entretien avec Monique et Yvon Cozic, le 28 juin 1980, Longueuil, par Pierre Théberge.

P.T.
Il y a dans votre oeuvre spécifiquement une qualité d'humour bien particulière. On trouve chez vous la caricature de moeurs et ça semble nouveau dans l'expression artistique d'ici.

Y.C.
Il y a certainement une implication sociale mais bien plus une dérision de cette implication. Avec notre choix, au début instinctif et motivé par goût et par la curiosité personnelle, de certains matériaux; après, une réflexion sur ce que ces matériaux représentent au sein de la société, nous avons persisté à les employer. Ce n'est plus le même esprit qui nous anime que les premières fois où Monique m'a amené pour acheter des tissus pour se faire des chemises dans ce qu'on appelle des magasins de «coupons». Moi, au toucher et à la vue des couleurs de ces peluches et de ces vinyles, ça a vraiment été un emballement fou; j'ai trouvé là un matériel où il y avait très peu d'intervention de ma part; c'était fou ce qu'il y avait là! Maintenant quand je retourne dans ces magasins ce n'est naturellement plus le coup de foudre, mais il reste quand même que je suis encore fasciné par ces matériaux. Monique l'est aussi, mais ils ne sont plus choisis dans le même esprit. Maintenant lorsqu'on veut absolument persister à employer de la peluche, par exemple, il y a un constat social très fort parce que la peluche, veut-veut pas, représente des choses très...

M.C.
La réaction des gens nous a fait prendre conscience. Les premières fois qu'on a employé la peluche, c'était bien naïvement, à cause de ses qualités plastiques, de la couleur ou des reflets. Avec les réactions des gens on s'est bien aperçu que ces tissus signifient quelque chose même si on n'avait jamais voulu faire une oeuvre engagée; il y a une charge sociale derrière les fausses fourrures, entre autres, et les couleurs qu'on employait! Il est évident quand on les emploie maintenant, qu'on est conscient de leur signification sociale.

P.T.
Vous avez peut-être joué avec cette signification?

M.C.
Je ne sais pas, mais je pense que quand on a fait des oeuvres qui demandaient la participation des gens, ça été très fort; on leur demandait de s'y mêler, de faire des gestes qu'ils n'auraient pas fait dans un contexte de musée. Mais pour nous c'est devenu acquis et on a eu l'impression que le message avait passé. On a continué à employer ces matériaux parce que ça nous intéressait de travailler avec, mais en essayant de leur faire dire autre chose, en pensant que les gens, une fois qu'ils auront fait la démarche du toucher, auront compris des choses et vont regarder différemment les oeuvres, même celles qu'ils n'ont plus besoin de toucher.

P.T.
A l'intérieur de ça, il y avait une contestation de l'art. Autour de 1968, n'y a-t-il pas eu l'idée de «désacraliser», de dire aux gens «maintenant vous pouvez vraiment toucher»?

M.C.
Oui, bien sûr, Yvon avait dit «il n'y a pas de matériaux nobles», c'était toute une démarche d'ailleurs; les interventions qui ont été faites sur la dégradation de l'objet, comme **Corde à linge** et **Vêtir ceux qui sont nus,** et sur la notion du temps, comme les **Objets critiques** et **Eustache** étaient une remise en question de l'art, de cette fonction de l'art «statique», mais toujours faite avec humour; ce n'était pas agressif, ni fait pour «transformer». Comme Yvon dit, il y avait une tolérance de ce que les autres faisaient; prendre ce parti ne remettait pas en question pour nous ce que les autres avaient fait avant nous, c'était plutôt une constatation qu'on faisait à un moment donné. Ce n'était pas non plus pour provoquer un débat avec les autres qui viendraient se défendre face à ce qu'on affirmait.

Y.C.
Dans les objets qu'on faisait, (tu es à même d'en juger en en ayant choisi en 1971 pour la Biennale de Paris) comme la **Corde à linge** qui a été l'objet le plus contestataire de la notion d'objet d'art lui-même, ce qui était important c'était le temps, le moment où tu étais témoin d'un phénomène, de ce qui se passait. Ceci est rattaché évidemment au domaine de l'art, et ce serait difficile de

l'incorporer dans une autre chose puisque l'art est le domaine où tu peux poser les actions les plus gratuites. On a essayé de poser des actions le plus gratuitement possible.

P.T.
N'y a-t-il pas une contradiction dans **Corde à linge,** par exemple, entre le fait que les papiers aient été très colorés, aient été des choses très sensuelles au fond et les abandonner comme ça? Il y avait comme un regret de la beauté formelle.

M.C.
Oui, je pense que notre travail n'a jamais été totalement dépourvu d'un côté disons «esthétique» ce qui est un peu péjoratif.

P.T.
La beauté!

M.C.
Oui, la beauté de l'objet n'a jamais été niée. Même si quelqu'un a déjà dit dans une critique «nasty colour, disgusting», quand on employait ces couleurs, le vert lime ou le rose, on n'employait pas des couleurs «laides», on les trouvait belles! Il y avait quelque chose de beau. Il y a toujours un côté plastique à nos objets, au niveau de la forme comme au niveau de la couleur même si ce n'était pas le but premier. D'ailleurs avec les interventions qu'on a faites, comme habiller les arbres, avec des chiffons, des restants de tissus déchirés — on en a pris des photos — les objets sont beaux!

P.T.
Dans ce sens là, des banderoles comme à Vincennes, se distinguent du dadaïsme en ce sens que le dadaïste aurait pris n'importe quoi et ça n'était pas n'importe quoi.

Y.C.
Le papier de soie avait des qualités de coloration, des qualités corporelles; c'est un papier très sensible, sonore aussi. Tu cites **Dada,** une des plus grandes révolutions en art. Dans **Dada** la destruction était la partie principale de l'action de destruction, mais les banderoles de Vincennes furent une constatation de l'action de la détérioration par ses éléments extérieurs. C'est une oeuvre qui veut exprimer un état d'esprit, une façon de vivre et je pense que les oeuvres sont vraiment la continuité du regard que l'on jette sur beaucoup de choses; souvent les objets qu'on fait sont critiques, critiques toujours souriantes de situations; je pense à la série des **Objets critiques** qui révèlent vraiment de notre état d'esprit.

M.C.
Pour en revenir à l'époque où l'on a fait les interventions dans un cadre naturel au début des années soixante-dix, ce qu'on faisait n'était pas conceptuel. Ça ne l'était pas parce que l'objet était encore très fort, très présent même; l'idée était très forte, l'objet a toujours été très fort aussi. L'idée n'a jamais pris le dessus sur l'objet.

P.T.
Il y a un autre aspect important dans l'oeuvre, c'est son côté narratif qui est assez unique; il y a toujours comme un récit dans l'oeuvre.

M.C.
Même nos expositions ont toujours été thématiques.

Y.C.
Sérielles.

P.T.
Ce qui serait lié à votre intérêt pour la bande dessinée et la science-fiction?

Y.C.
C'est une très bonne comparaison!

M.C.
D'ailleurs **Surface versus Cylinder** était présentée comme une bande dessinée avec des étapes — tableaux.

Y.C.
Une succession de tableaux qui font un tout même s'ils ont une vie autonome, on peut prendre un épisode, le sortir de l'ensemble.

M.C.
C'est un objet en soi. Il y a toujours eu un thème, une «histoire» dans nos oeuvres comme dans les **Dix-neuf jours de la vie d'Eustache.**

Y.C.
C'est aussi relié au processus de production, c'est-à-dire que lorsqu'on fait une

chose, lorsqu'on part d'une idée on est intéressé à l'explorer de façon suivie. L'idée, on la remâche, on la remâche, on la digère jusqu'au moment où elle ne soit plus assez stimulante; on la laisse là et on repart sur une autre chose. Souvent on travaille sur des idées parallèles ce qui fait que, par exemple, pendant la production des **Objets critiques** qui ont été faits de 1972 à 1975, et exposés en 1975, on travaillait aussi sur des sculptures qui étaient beaucoup plus «plastiques», beaucoup plus autonomes et qui n'appartenaient pas à des séries; mais la comparaison entre la bande dessinée et le travail que l'on fait, c'est certain, c'est évident pour moi. Ce n'est bien sûr pas uniquement notre oeuvre qui doit quelque chose à la bande dessinée; il y a eu le **Pop Art.**

P.T.
Oui, mais ici c'est plus la narration; le **Pop Art** a été plutôt axé sur l'image.

Y.C.
Mais je ne crois pas que la bande dessinée soit la seule influence sur notre travail. Sûrement que le côté utopique développé dans certaines oeuvres à l'élément littéraire comme les **Objets critiques,** tient de l'univers de la science-fiction, dont je suis mordu et fanatique lecteur.

M.C.
Les influences! Il y a aussi un élément didactique dans le travail qui vient peut-être du fait qu'Yvon enseigne. Le fait que l'on travaille tous les deux ensemble, qu'on ait eu un enfant ensemble a aussi une influence sur ce qu'on a à dire.

Y.C.
Il y a à la base de toute la série des **Surface à..., (Surface à embrasser** etc) un élément didactique très important, même au niveau du langage, au niveau des perceptions. Lorsqu'on mettait, par exemple, le titre **Surface à boxer,** il était très important pour nous que les gens boxent, mais ne fassent que boxer l'oeuvre! Il y a eu boxer, effleurer, caresser, humer, toutes des sensations différentes, différentes perceptions de l'objet autres que visuelles. Ça été pour moi une certaine obsession que d'arriver à faire sortir les gens de cette prison qu'est le visuel. Lorsque je demandais aux gens de boxer un objet, par exemple, ou de l'embrasser, je leur demandais de poser un acte, une action très spécifique, une action très engageante de la part de l'individu et très déroutante aussi parce que quand les gens viennent voir une exposition, ils viennent **voir,** voir des peintures, par exemple. L'engagement tu ne le vois pas, tu ne sais pas comment la personne réagit parce qu'elle garde ça à l'intérieur pour elle-même; elle n'est pas obligée de le traduire non plus, mais tu n'es pas capable de deviner si elle a vraiment vu! Mais si tu dis à la personne d'embrasser une chose, premièrement si elle pose l'acte c'est qu'elle s'est déjà soumise à une certaine communication avec l'objet et indirectement avec la personne qui l'a fait.

M.C.
Si elle ne fait pas le geste aussi, sa prise de position est flagrante, qu'elle suive le mode d'emploi ou qu'elle ne le suive pas, ça en dit autant, c'est aussi révélateur. Après avoir vu une peinture, tu retournes chez toi avec tes idées, personne ne sait si tu as aimé ou pas aimé, compris ou pas compris.

P.T.
Il y a une autre dimension qui est celle du couple dans l'oeuvre. Les rapports de l'homme et de la femme, du mari et de la femme semblent importants; il y a une dimension érotique, une dimension amoureuse qui revient.

M.C.
Je pense que c'est très important d'autant plus que ce n'est pas très courant non plus. Ça n'a pas commencé volontairement, ça n'a jamais été l'histoire «on va faire quelque chose ensemble», ça a commencé par la force des choses plutôt, parce que l'atelier est ici à la maison, parce qu'on vit vingt-quatre heures par jour ensemble et puis, comme Yvon a dit, je faisais de la couture, il venait chercher des tissus avec moi. Au début, quand j'ai commencé à travailler avec lui c'était de l'aide, pas une collaboration étroite; mais après un an, deux ans, je ne pouvais faire autrement que m'impliquer. J'avais la même formation que lui; j'étais du même milieu.

Y.C.
C'est inévitablement un prolongement de l'affection que l'on a l'un pour l'autre et c'est peut-être là que réside le plus grand acte révolutionnaire par rapport à notre

activité; on s'aperçoit lorsqu'on interroge la plupart des artistes que leur oeuvre est une affaire très individualiste, très égocentrique. C'est révolutionnaire de permettre à un autre que tu connais assez bien, dont tu peux prévoir les réactions, que tu arrives à cerner assez bien après plusieurs années de co-habitation, de venir se joindre à toi et de venir interférer en acceptant ces interférences dans un travail qui est surtout en art visuel, très égocentrique. C'est une réaction par rapport à l'image traditionnelle qu'on se fait de la création artistique individuelle.

M.C.
Je pense que pour nous l'art n'a jamais été quelque chose d'ardu ou de difficile; ça a toujours été au rythme de notre vie. C'était peut-être un peu inévitable, puisqu'on vit ensemble, qu'on fasse des choses ensemble. On a toujours eu du plaisir à faire des objets, à travailler ensemble. Les matériaux qu'on emploie sont très liés à la vie courante, à la vie de tous les jours.

P.T.
Il n'y a pas de rôle spécifique, où tu dirais «moi je fais telle chose et toi, une autre»?

M.C.
Au début, c'était ça, quand Yvon arrivait avec des croquis, des choses à faire, «est-ce faisable»?... je disais «oui»... je connaissais les matériaux mieux que lui, «telle sorte de tissu, ça irait bien là-dessus... il faudrait travailler ça... faudrait que tu changes ça, parce qu'en couture ça ne tombera pas de même...» En fin de compte, les rôles étaient pas mal définis à ce moment-là. Maintenant dans les expositions, nous on le sait, on peut dire «celle-là c'est Yvon qui en a eu plus l'idée, moi je l'ai modifiée en cours de chemin pour telle raison ...ou telle chose j'en ai eu l'idée...»
Evidemment, globalement, il y a des choses qui restent à l'un et à l'autre, comme, par exemple, les entrevues sont plutôt faites par Yvon et c'est plus à moi à tailler les tissus, à faire plus ou moins le patron... à comprendre à partir d'un dessin comment on réalisera mais ça c'est au niveau technique seulement; au niveau de la création, ça c'est pas mal mêlé. Il n'y a jamais eu d'entente tacite de vraiment séparer les fonctions.
Parallèlement à toutes ces oeuvres qu'on a faites ensemble, il y a toujours eu des oeuvres qu'on a faites chacun de notre côté aussi. Les **Objets critiques,** c'était pour Yvon un journal de bord: moi, de mon côté, j'ai travaillé dans d'autres domaines. Est-ce que ça durera tout le temps? Je ne le sais pas. On s'est retrouvé pour des choses qu'on avait à dire ensemble et ça a marché; tant qu'on aura à parler de ce sujet ou de sujets qui en découlent, on va pouvoir travailler ensemble. Ça ne veut pas dire qu'il n'y aura pas une période où l'un aura quelque chose à dire de plus fort que l'autre.

Y.C.
C'était très clair dans **Réflexion sur une obsession;** on peut très bien voir des travaux faits uniquement de la main de Monique, d'autres faits de la mienne et des objets qui sont faits à quatre mains, à deux têtes; tout ça se tient parce que c'est la même obsession d'une forme qui a présidé à l'élaboration de ces objets; mais quand quelqu'un s'attarde à les regarder on sent très bien quelle est la personnalité de Monique et quelle est la mienne; on voit bien que c'est différent de ce qu'on fait ensemble sous «Cozic».

P.T.
Vous ne pensez pas que les objets faits par les deux, par «Cozic», sont plus valables que les objets faits séparément?

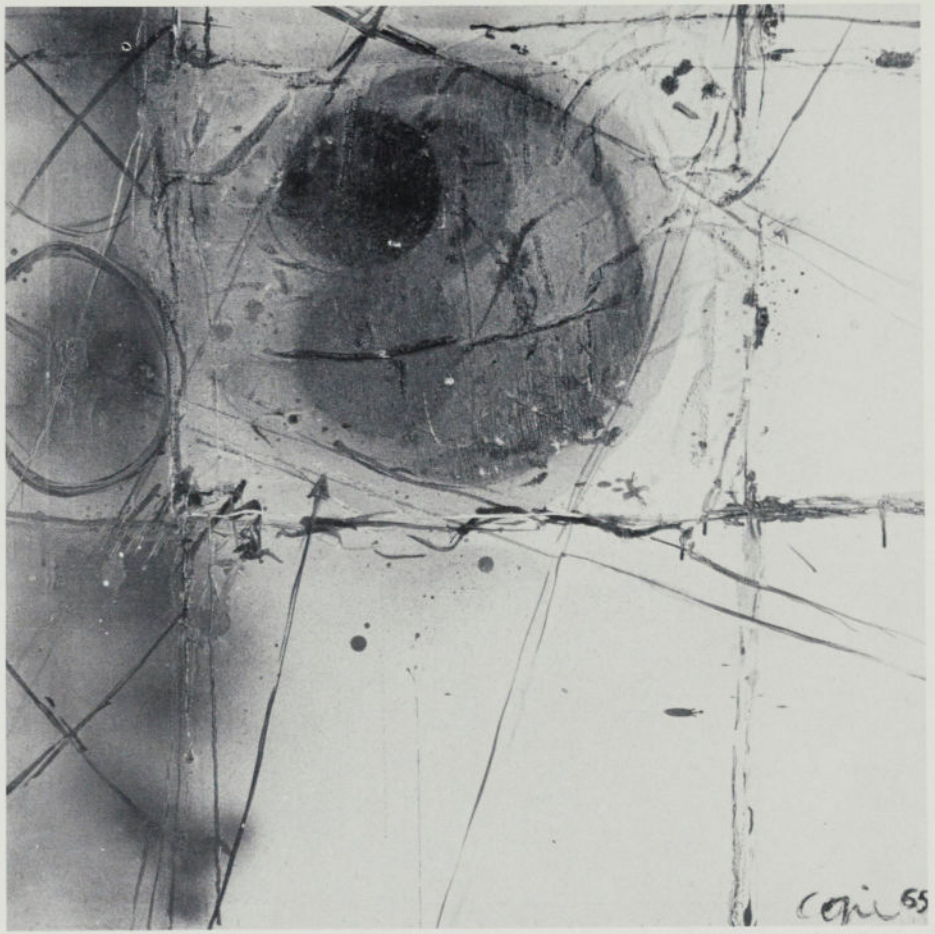
M.C.
Je ne pense pas, les objets qu'on a fait séparément, dans cette exposition étaient encore sous le nom de «Cozic»; pour des raisons techniques, il y a des choses qu'on ne peut travailler à deux. Le thème de l'exposition avait été élaboré ensemble. Il est possible qu'un de nous ait quelque chose à dire de différent; c'était d'ailleurs comme ça au début, ça n'est pas exclu. On n'a pas fait un voeu! Ce n'est pas une compagnie non plus qu'on a formée, c'est vraiment relié à notre vie de tous les jours. Je ne sais pas, si on avait travaillé avec d'autres matériaux ou sur d'autres oeuvres on ne se serait peut-être jamais rejoints; en fin de compte, on n'aurait peut-être pas eu besoin de la collaboration de l'un et de l'autre.

FIN

Pierre Théberge
Conservateur en chef
Musée des beaux-arts de Montréal

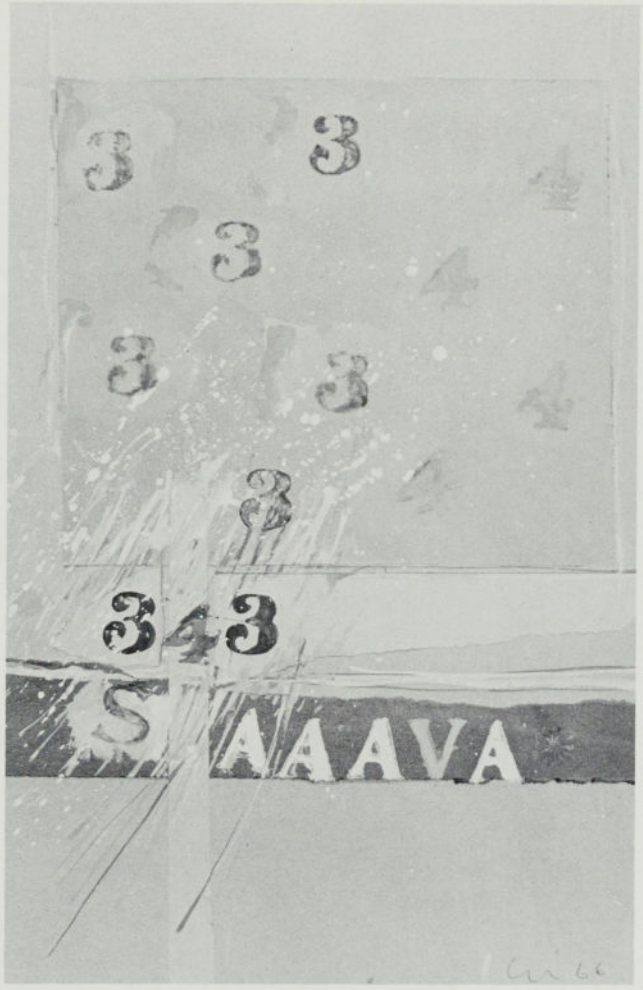
1-**Sans titre,** 1964
gouache et encre,
25"x29"
collection de l'artiste

Photo: Gilles Dempsey



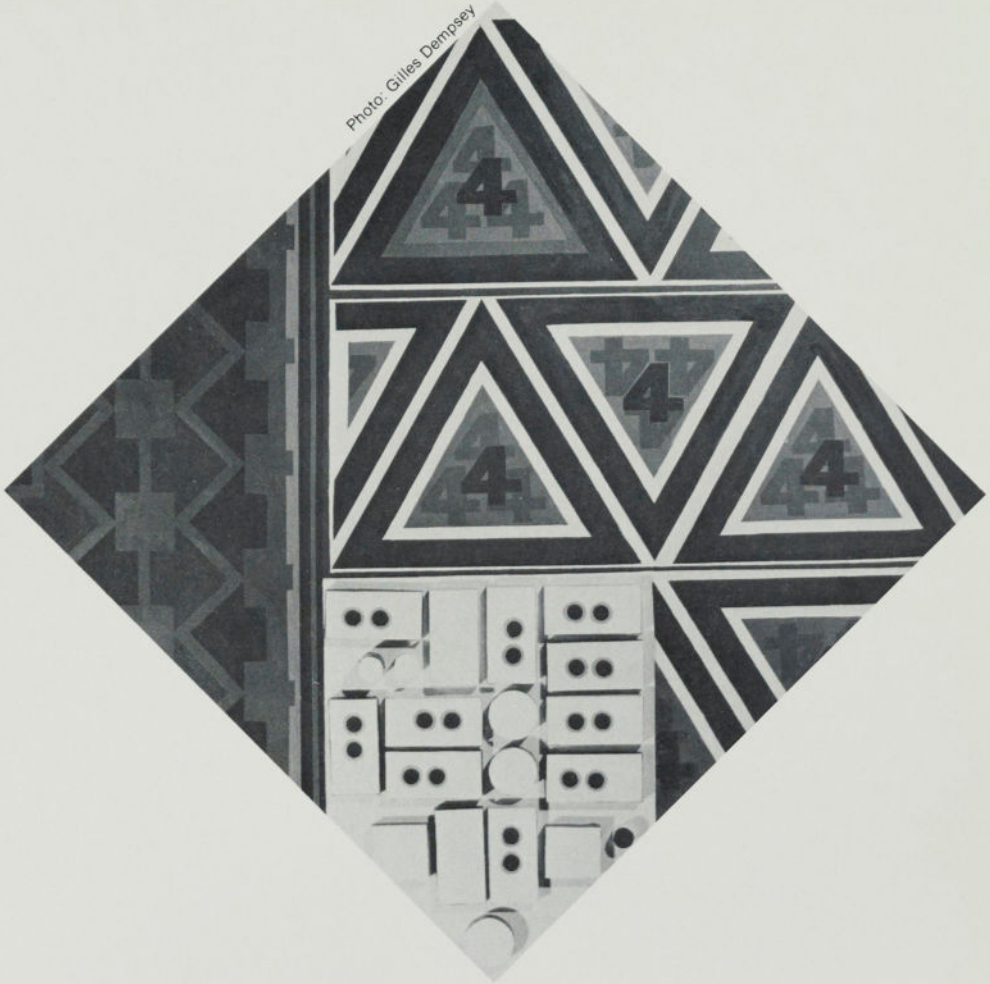
2-**Espace I,** 1965
peintures mixtes sur toile,
36"x36"
collection Pierre Brassard

Photo: Gilles Dempsey



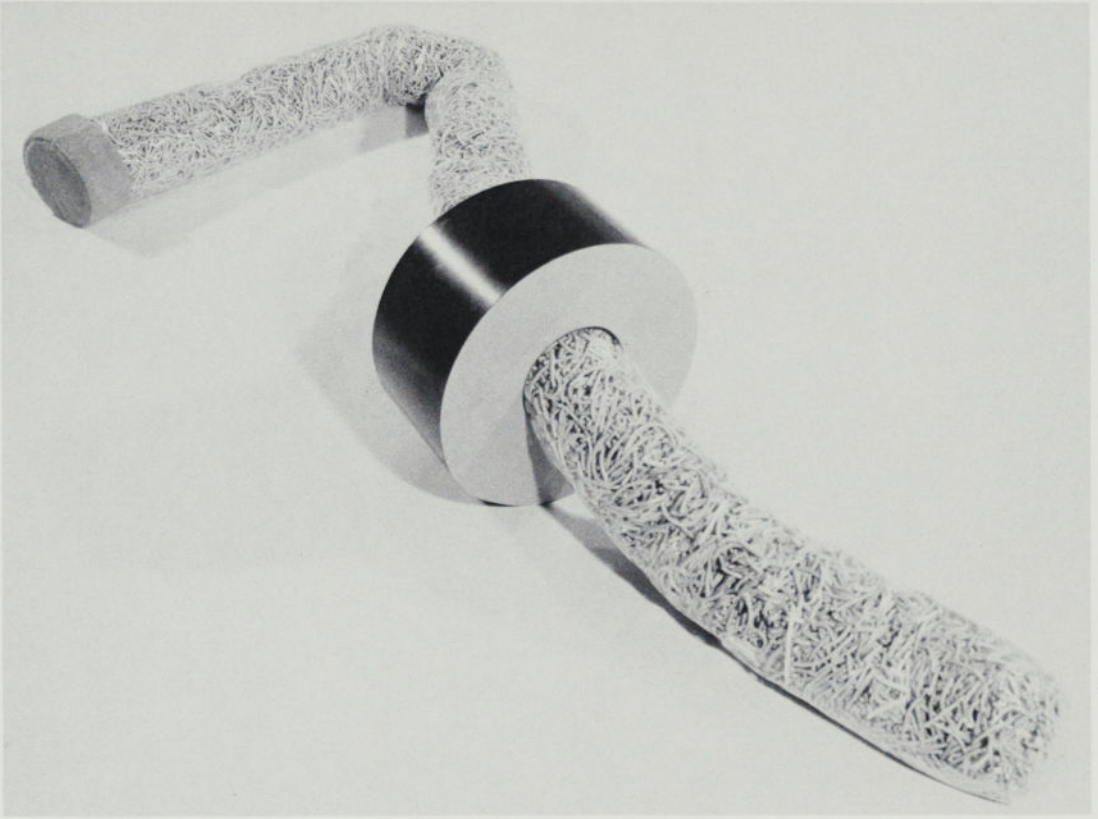
3-**Saaava,** 1966
gouache, papier collé,
15"x22"
collection de l'artiste

Photo: Gilles Dempsey



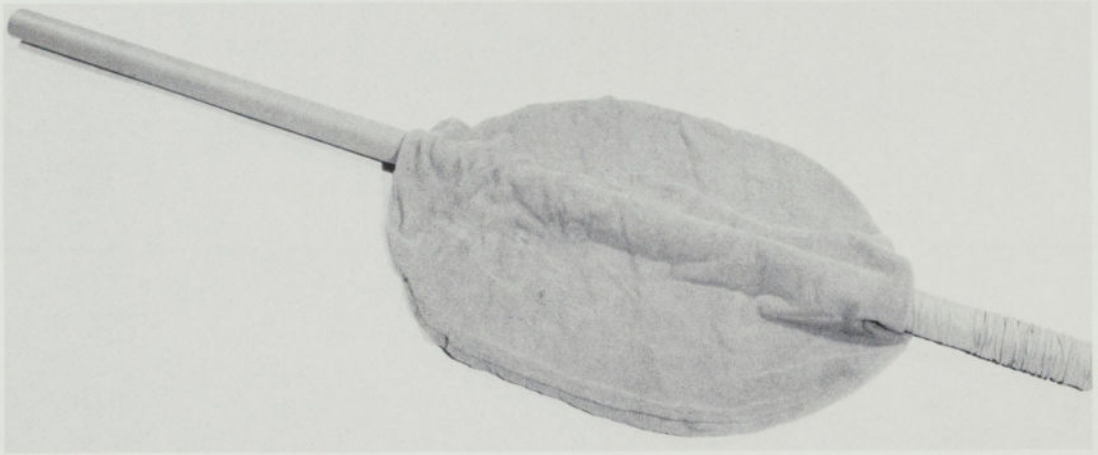
4-**Peinturelief,** 1967
acrylique sur masonite et légers reliefs,
5'x5'
collection de l'artiste

Photo: Gilles Dempsey

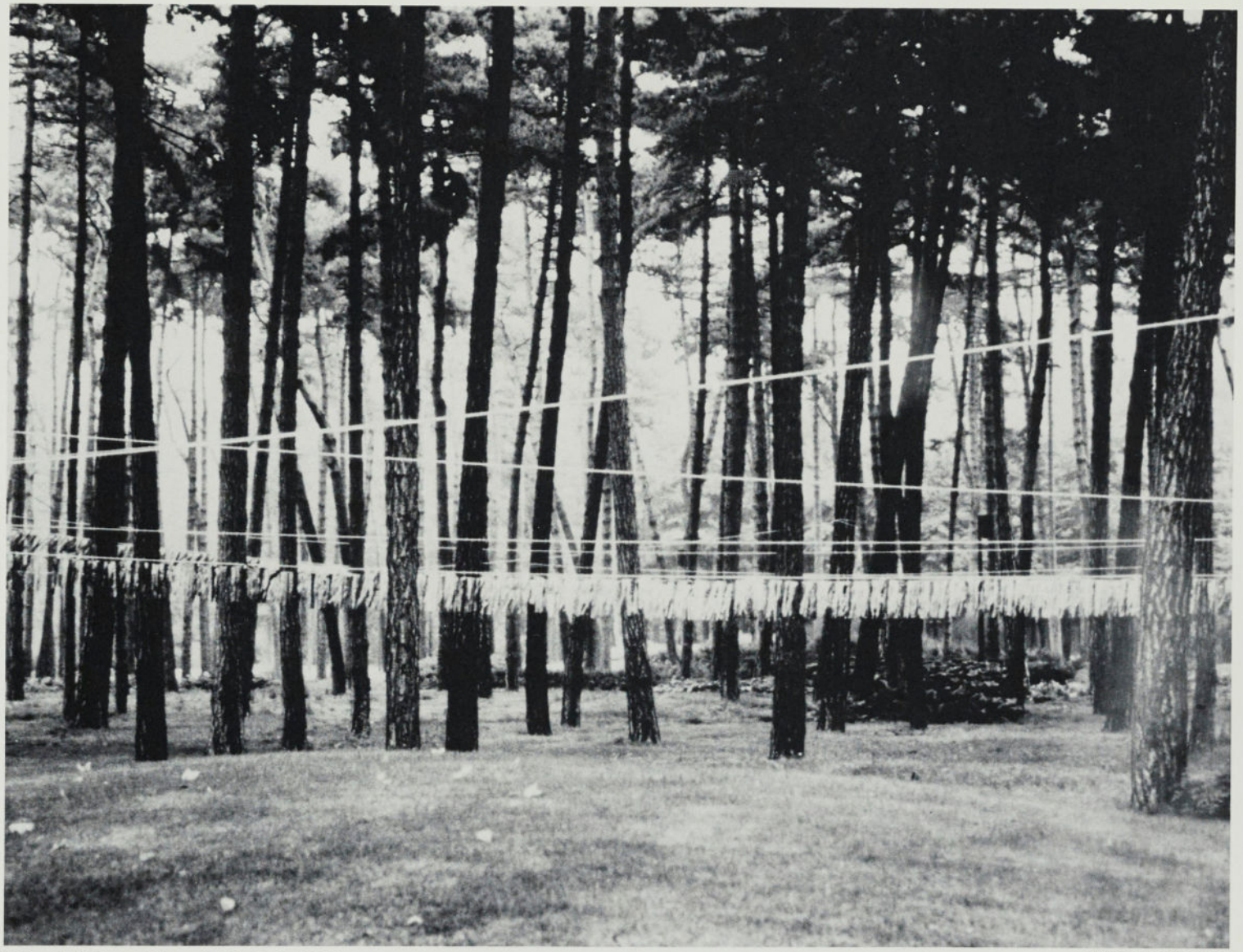


5-**Boudin Imperator" (version deux),** 1968
bois-arborite-foam-peluche,
20'x2'x2'
collection de l'artiste

Photo: Gilles Dempsey



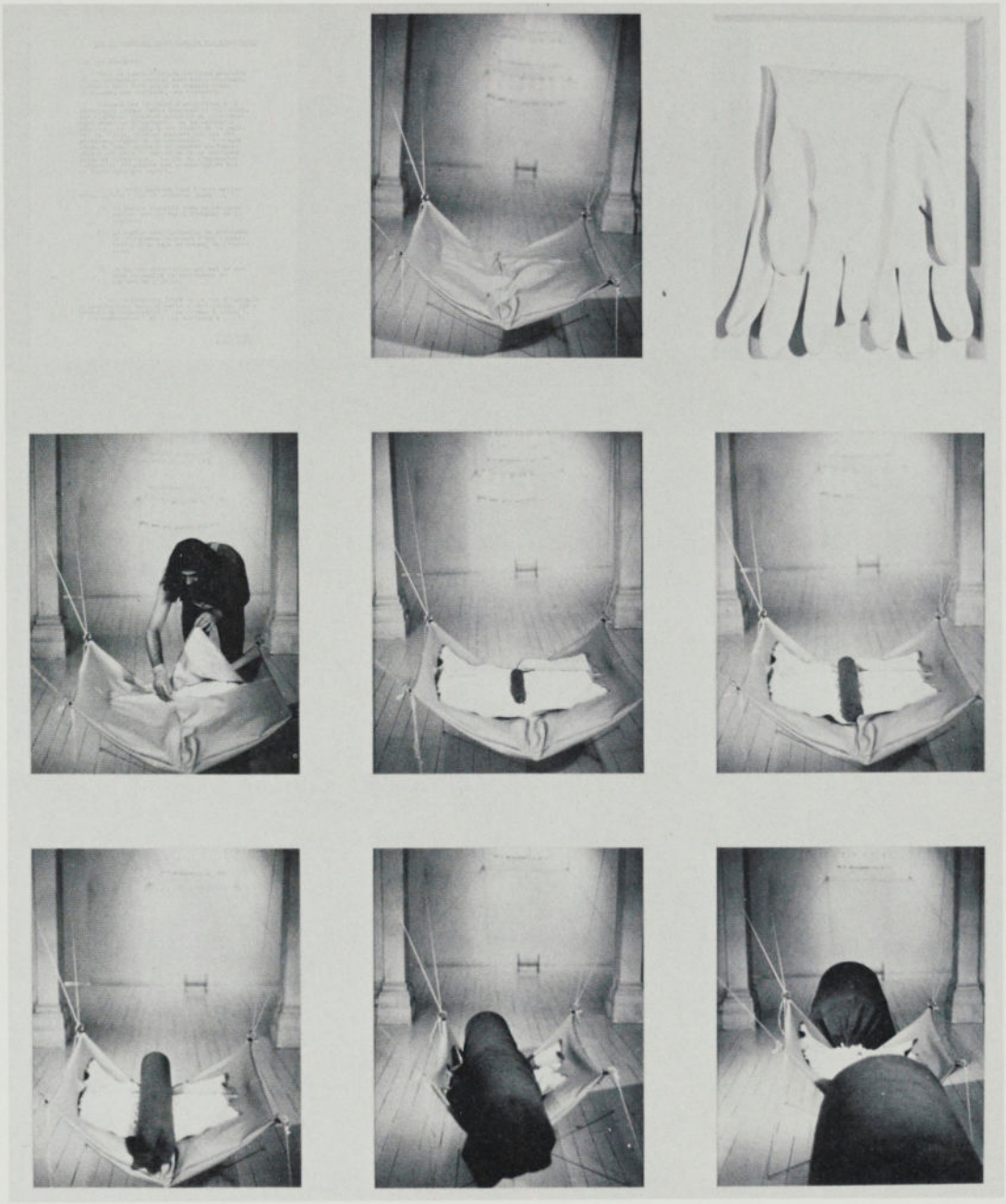
6-**Ma douce,** 1970
carton - vinyle - peluche,
12'x4'x4"
collection de l'artiste



7-**Corde à linge, Biennale de Paris 1971**
intervention de papiers dégradables
dans un lieu - nature
corde de nylon - poulies - papiers de soie - épingle à linge
collection de l'artiste

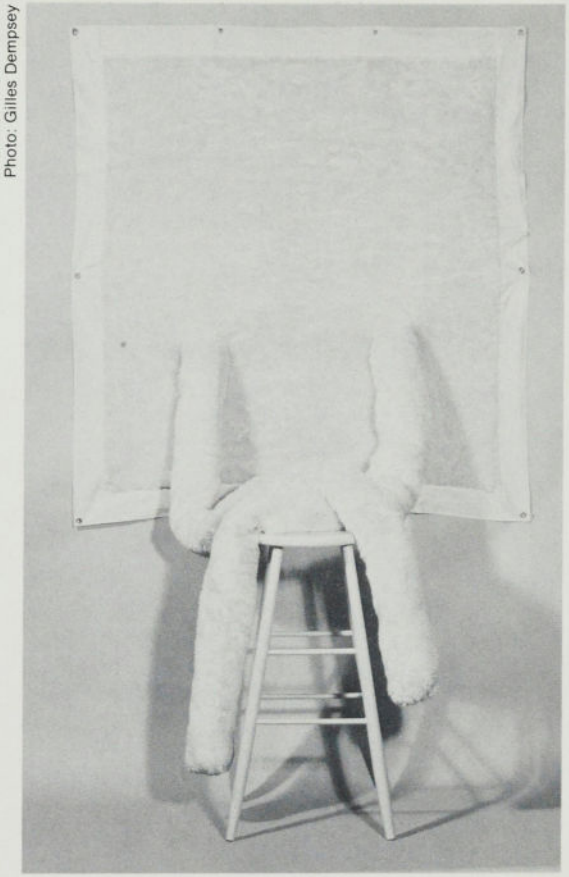
Photo: Gilles Dempsey

Photo: Gilles Dempsey



8-**Les 19 premiers jours de la vie d'Eustache,** 1972
(naissance/vie/mort d'une sculpture)
photo - texte - object,
30"x40"
collection de l'artiste

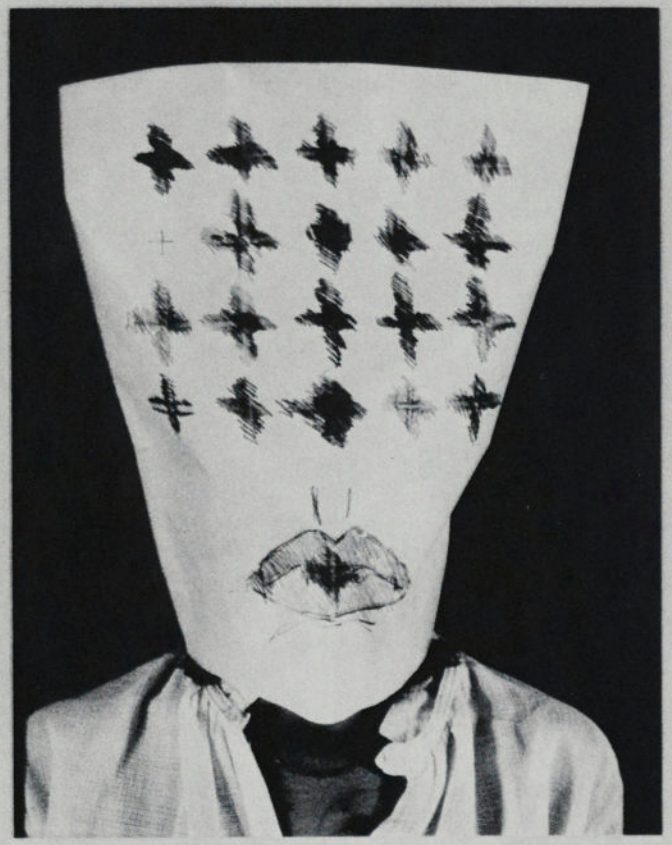
Photo: Gilles Dempsey

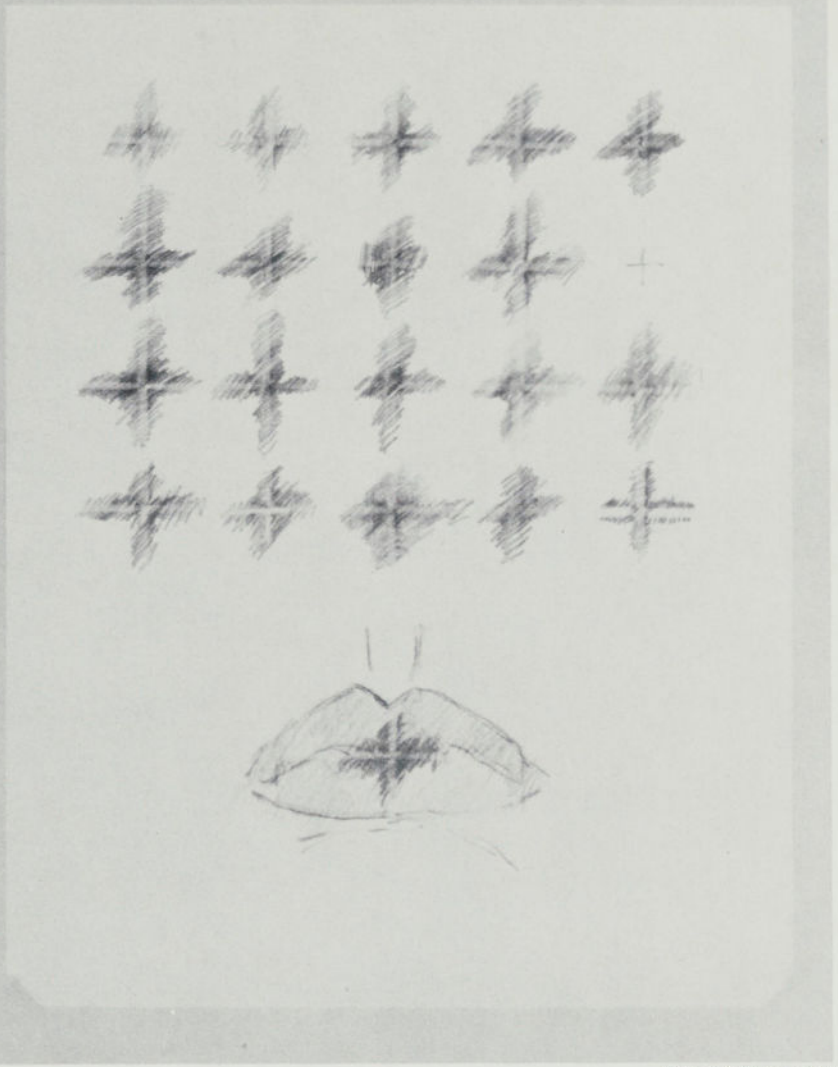


9-**Surface qui vous prend dans ses bras,** 1973
bois - pelon - kodel - peluche,
5''x5''x2''
collection de l'artiste

10-**Noeud Jaune - Orange,** 1974
intervention au Musée d'art
contemporain bois, peluche, vinyle, arbres
collection de l'artiste

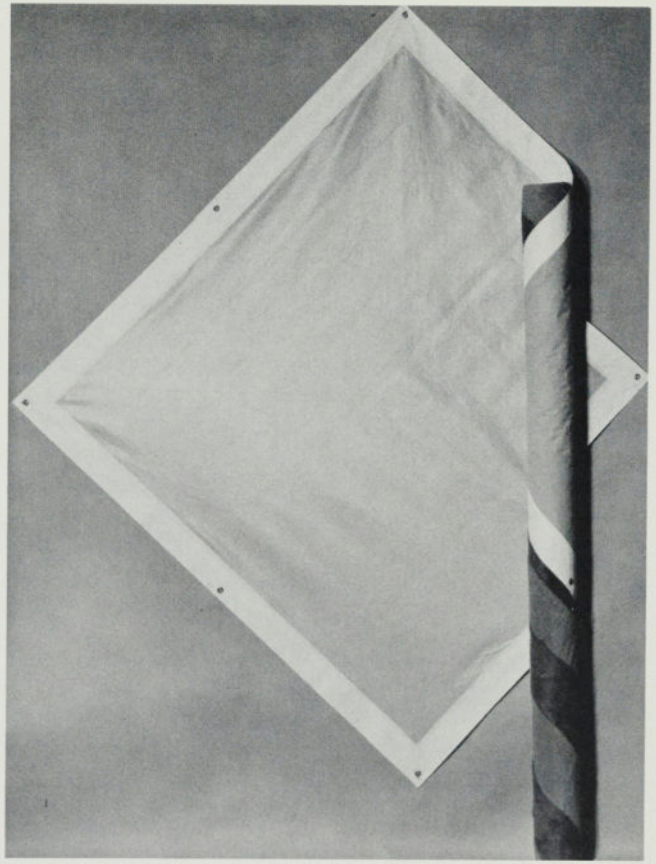
Photo: Gabor Szilasi





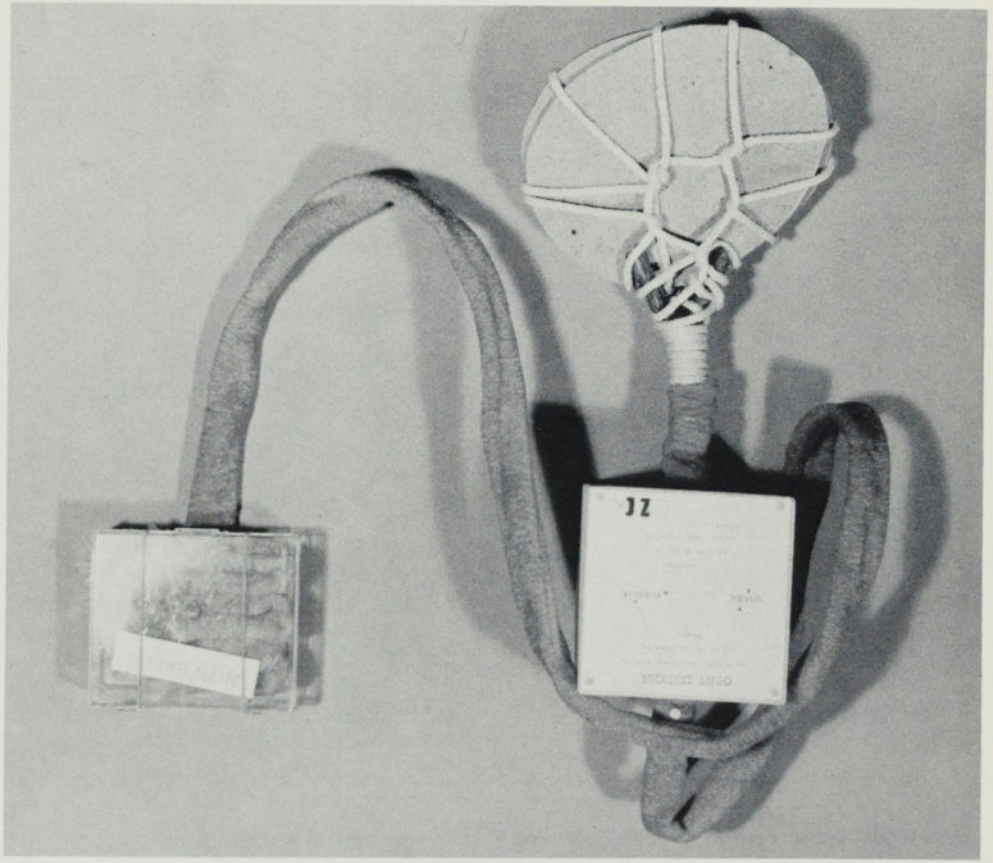
11-**Dessin - Masque,** 1975
mine de plomb, photo document
32"x32"
collection de l'artiste

Photo: Gilles Dempsey



12-**Surface V/S Cilinder,** 1976
(position 12)
série de 16 positions, réalisée entre 73 et 76,
8'x7'
collection de l'artiste

Photo: Gilles Dempsey

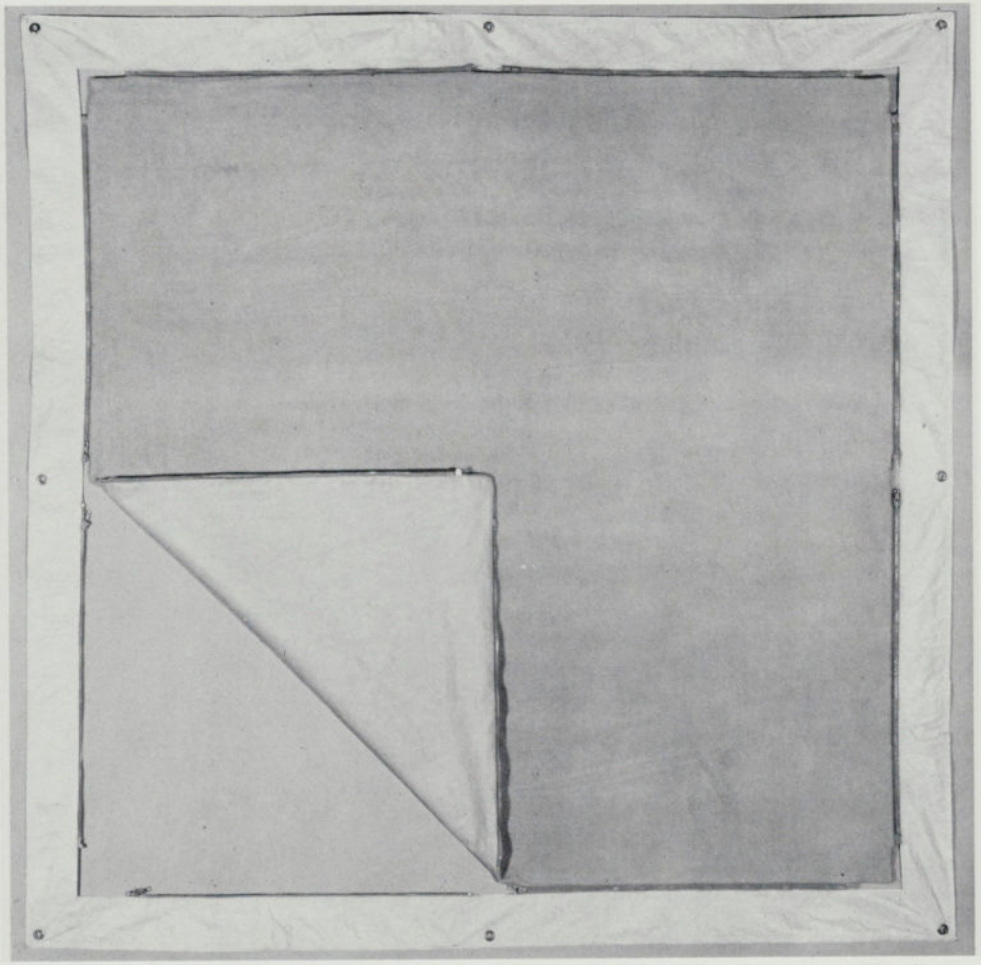


13-**Objet Critique "Le lourd et le léger",** 1975
céramique, bois, papier, plastique, peluche,
3'x3'
collection de l'artiste

Photo: Gilles Dempsey

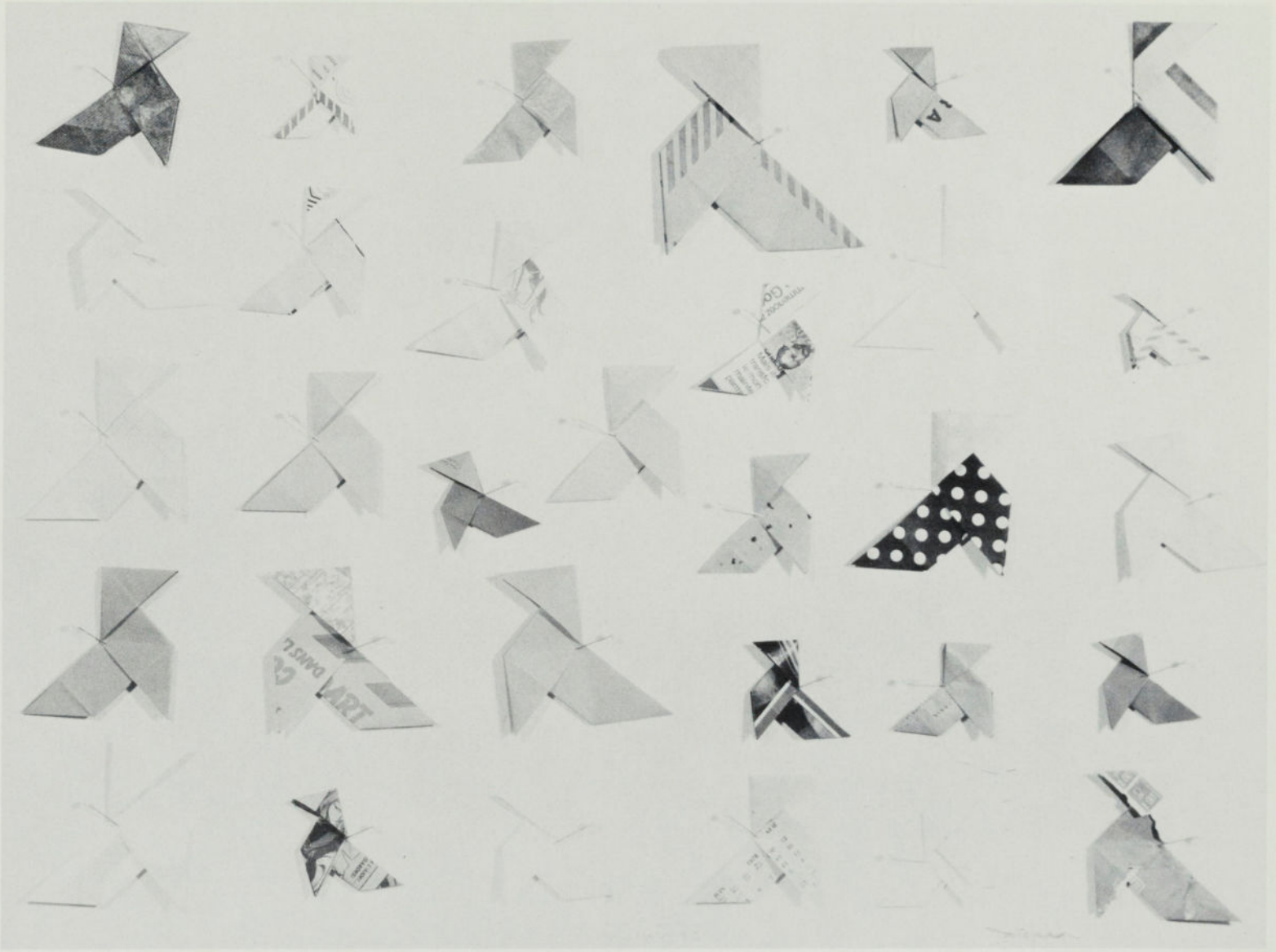
14-**Cross-Country,** 1976
Intervention hors des jeux olympiques de Montréal
foam - tissus variés
collection de l'artiste

Photo: Gabor Szilasi



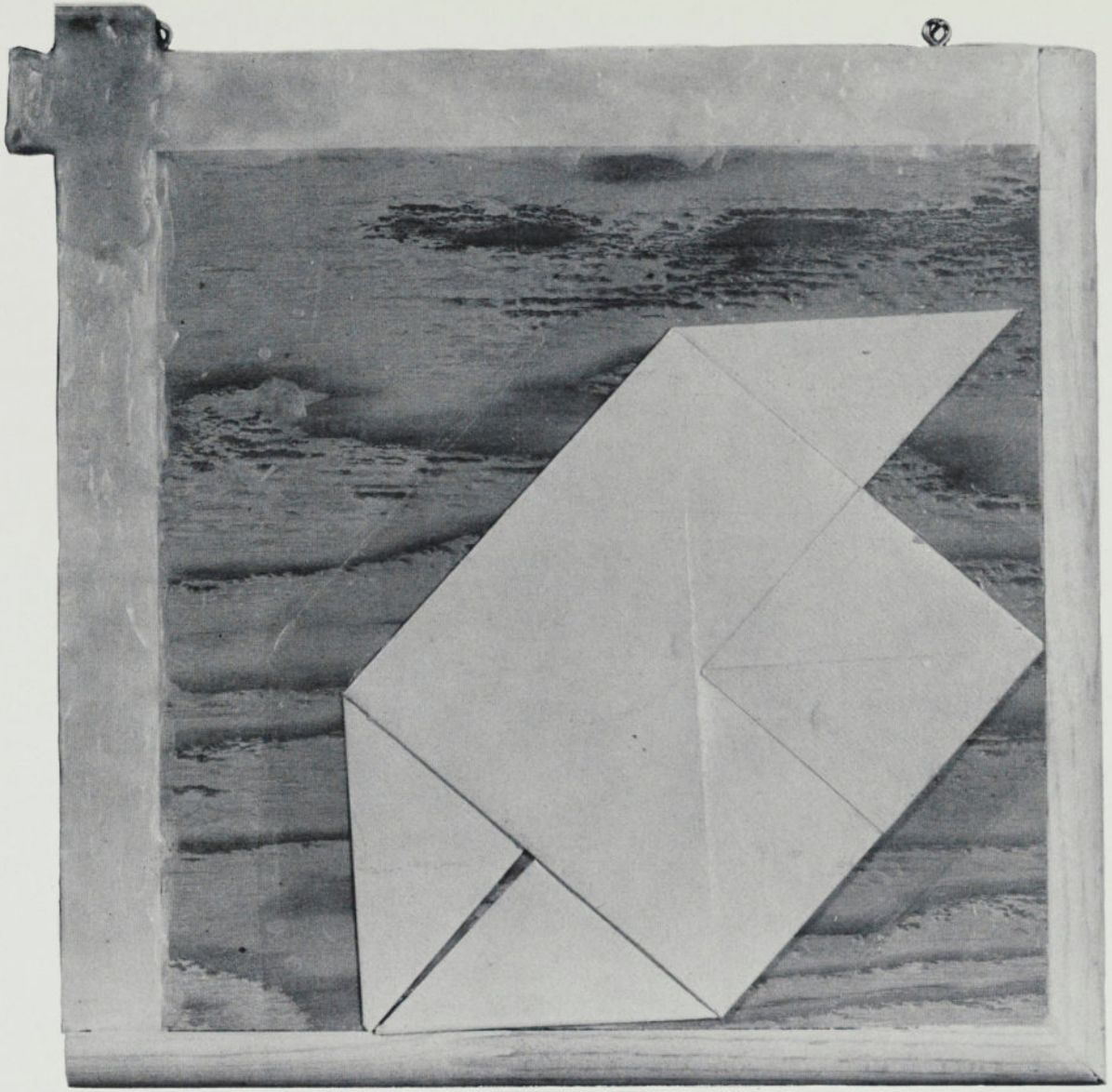
15-**Surfacentre no 15,** 1977 (série de 19 "surfacentres" réalisées entre 75 et 77)
peluche - vinyle, pelon, 64"x64"
collection de l'artiste

Photo: Gilles Dempsey



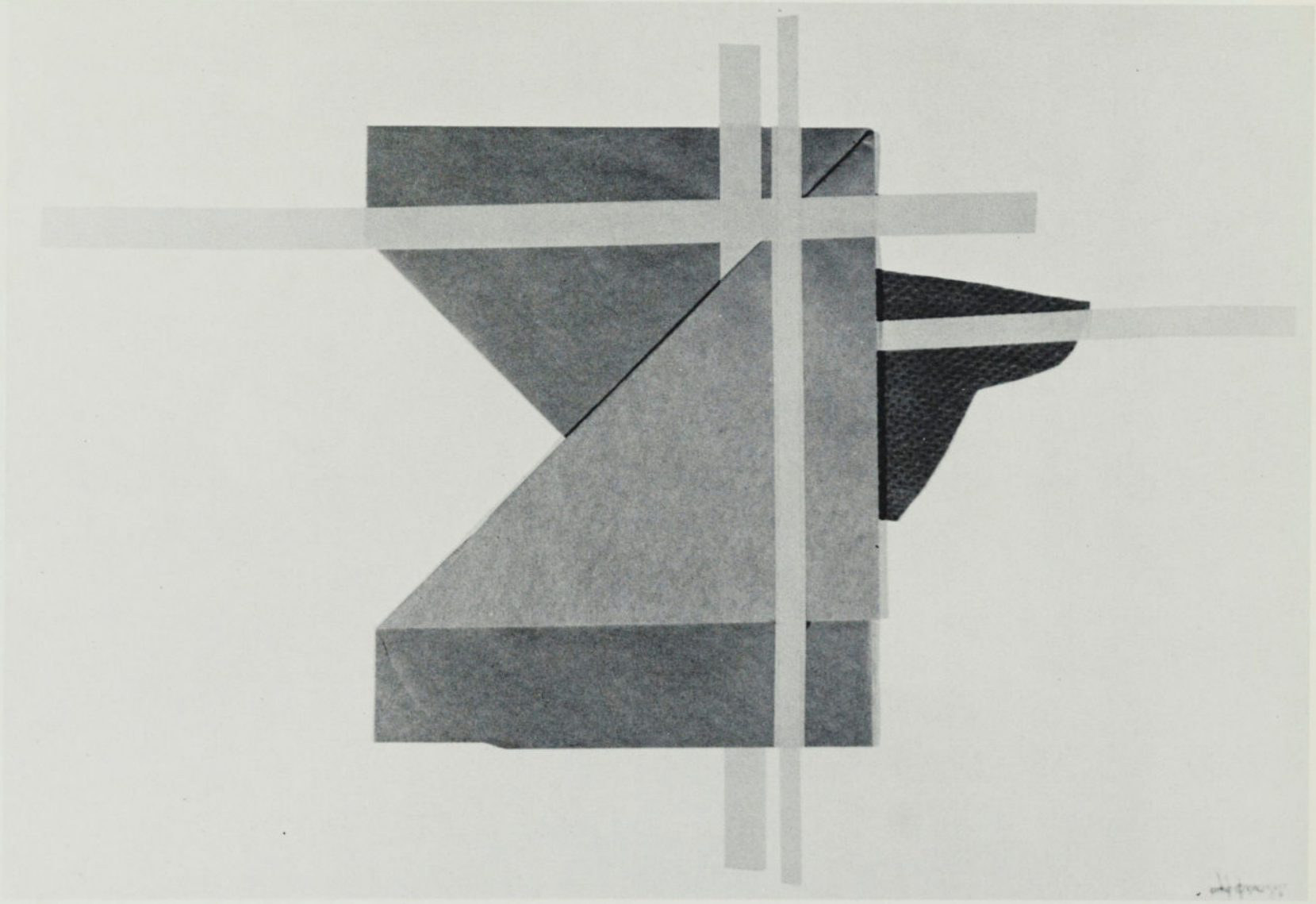
16-**Juin 1978 (élément d'un ensemble de 12 panneaux),** 1978
divers papiers pliés et épingles,
30"x30"
collection de l'artiste

Photo: Gilles Dempsey



17-**Élément de la série: Pliage Rose,** 1979
bois, cire, papier collant
collection de l'artiste

Photo: Gilles Dempsey



18-**Pliage/collage,** 1980
papier,
30"x40"
collection de l'artiste

Photo: Gilles Dempsey

Serge Lemoyne

Période supplémentaire, 8M08
acrylique sur toile,
66" x 84"
collection de l'artiste

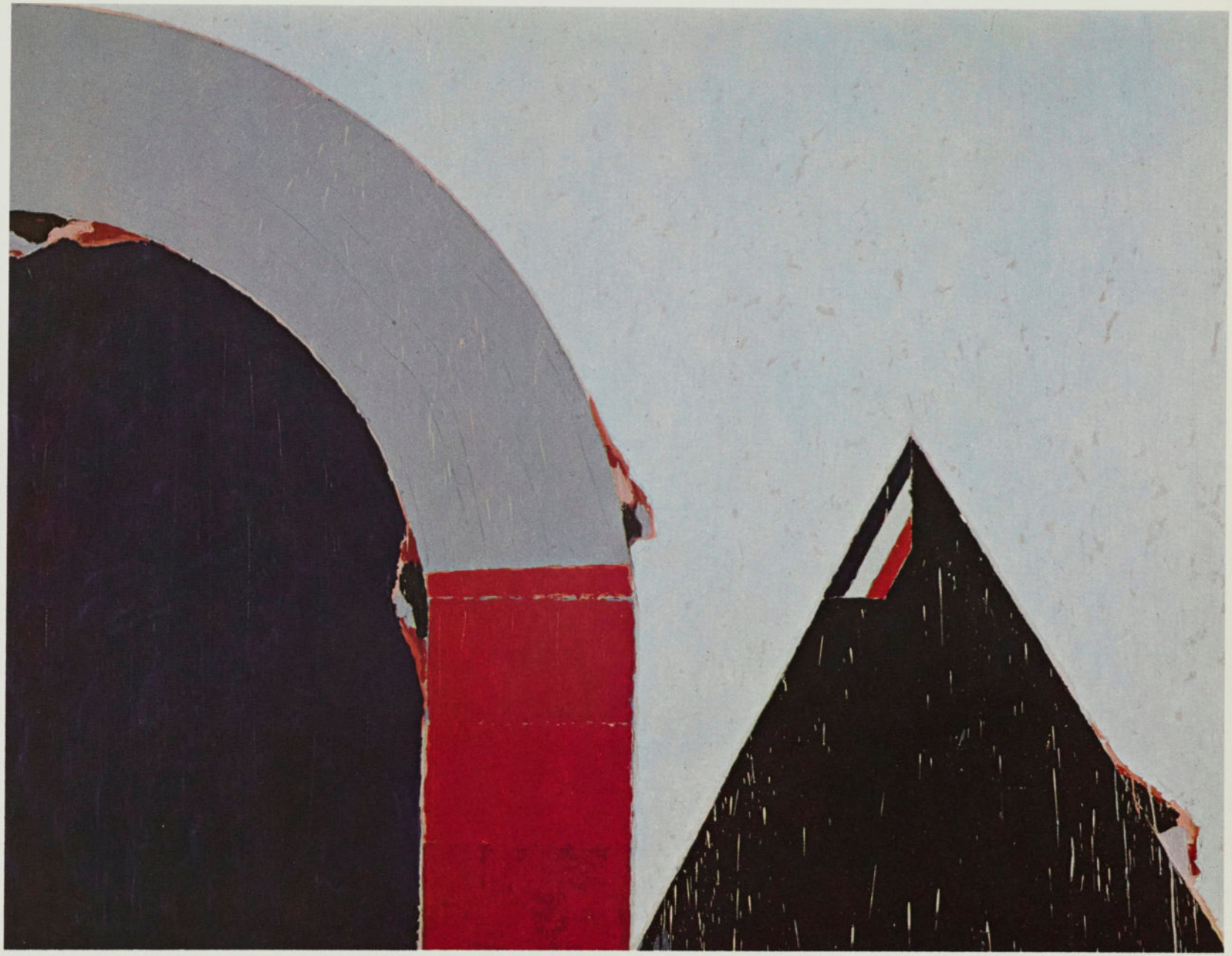


Photo: Yvan Boulerice

Extraits d'inventaire de Serge Lemoyne

Mise au jeu

Vlan! Par où commencer? Trouver un titre: Inventaire. Celui-là même emprunté par Serge Lemoyne pour la présentation de ses travaux de 1969 à 1979 parce qu'il correspondait bien à cette idée de montrer des oeuvres accumulées et entassées dans une reconstitution d'atelier plutôt que dans une présentation muséographique. Déjà cette attitude en dit long sur sa démarche créatrice et en laisse entendre davantage quant aux implications de cet intitulé: Serge Lemoyne, INVENTAIRE 1969-79, Musée de l'art vivant Véhicule, du 10 septembre au 4 octobre 1980. Cela signale, dans l'ordre muséologique, une rétrospective, mais en même temps cela s'en écarte en ramenant cette mise au point dans l'ordre plus juste de la quotidienneté. Baptisée ainsi parce qu'elle correspondait, à la fois à l'interrogation que Lemoyne menait à ce moment-là sur le mode d'accrochage d'une «rétrospective» et, anecdotiquement encore, parce que celui-ci venait de recevoir une mise en demeure de déclarer ses revenus antérieurs — ce qui n'était pas si anecdotique que cela puisqu'il s'agissait bien là de faire le bilan d'une production ou passif de laquelle la référence au hockey fut dominante. Cette exclusivité signalait d'elle-même qu'à l'actif de cette entreprise il y avait cependant une pratique originale et une attitude qu'il importe ici de mettre en relief car, contrairement à ce qu'a pu en penser le critique, cette exposition en disait beaucoup plus qu'il en a laissé voir. (1) Pour peu qu'on s'y attarde, le simple classement ou rangement de ces travaux laissait entrevoir face à l'Art et à ses pompes, une position particulière dont sa pratique antérieure et actuelle assurent à la fois la continuité et le dépassement.

Une oeuvre en trois périodes

S'il est possible de diviser la carrière de Serge Lemoyne en trois périodes ce n'est pas que celle-ci soit bleue ou celles-là blanche ou rouge, mais à cause de la nature même des pratiques ou conduites artistiques qui y évoluent. Il y a là quelque chose comme des attitudes différentes face à l'oeuvre d'art et qui liées aux conditions de production et de présentation de ces oeuvres, façonnèrent chacun de ces regroupements.

La première de ces périodes va de 1963 à la fin de 1967 environ et est constituée de divers objets peints plus ou moins Pop, de happenings et de peintures improvisées durant des spectacles. C'est la période des objets ré-appropriés, des jeux de manipulation et des improvisations graphiques ou pulvérisées qui se poursuivront, au fait, jusqu'en 1969 et plus loin encore.

La seconde va de 1968 à 1973 et est davantage représentée par divers projets d'animation, des actions artistiques plus ou moins théâtrales et des événements ayant souvent des allures d'intervention sociale. Ce sont le plus souvent des gestes préparés, des interventions publiques et sociales dont l'agitation préméditée et parfois provoquante tend à rapprocher la création de la conscientisation sociale et même à associer, dans certains cas, production artistique et travail d'animation socio-culturelle.

Quant à la dernière période, elle est caractérisée par une production picturale quantitativement plus importante et quelques événements rattachés, eux aussi, à la thématique du Hockey ou, si l'on veut, à la problématique du bleu-blanc-rouge. Cette période tricolore de '73 à '80 trouvait son point de départ dès '69, dans une réflexion sur les rapports entre abstraction et figuration, dans une tentative de synthétiser les développements d'une certaine peinture moderniste avec des préoccupations plus populaires.

Il y a donc là trois regroupements redevables des développements différents d'une même attitude face à l'oeuvre d'art et qui révèlent, par rassemblement même, des pratiques ou conduites artistiques différenciables. Et c'est de ce point de vue ces pratiques différenciées que nous tenterons ici de faire l'inventaire des oeuvres de Lemoyne.

(...)

À remonter ainsi au début des années soixante pour détacher la production de Serge Lemoyne du fond gestualiste de l'expressionnisme abstrait ou de l'abstraction post-picturale qui l'a suivie, on est contraint d'interroger les conditions de ces objets, leurs opérations préalables et conceptions impliquées. En effet, si la production de Lemoyne peut être numé-

riquement affirmée comme différenciée c'est que sa périodicité est ponctuée par des changements dans son attitude ou point de vue par rapport à la finalité de l'objet d'art et aux conditions de la pratique. Certes, l'attitude commune à plusieurs artistes de cette période fut celle d'une plus grande ouverture de l'activité artistique sur le champ social. On y parlait volontiers d'intégration des arts et de participation, mais aussi de valorisation de la vie urbaine et de ses objets industriels quotidiens. Pour s'opposer aux formes dominantes de l'art ambiant, soit le néo-automatisme et le néo-plasticisme, certains cherchaient un renouvellement des moyens et matériaux qui s'inscrivait dans le développement du Pop Art américain et d'un Nouveau Réalisme européen.

Dès 1963, une approche différente de l'oeuvre d'art en tant qu'intentionalité, confère au geste de peindre un mode d'appropriation du réel et qui consiste, dans ce cas-ci, à maquiller en quelque sorte de vieux objets abandonnés au grenier au fond du garage qui, remis en usage par la peinture, changent de fonction et de statut à nouveau avant d'être étalés dans une vitrine. Mais plus loin que ce recyclage des supports, c'est le fait de constater que ces objets nouveaux sont encore manipulables par l'expérimentateur et qu'ils contiennent donc encore, au-delà de leurs anciennes fonctions et derrière leurs articulations, une énergie latente. Ainsi, cette vieille balance de salle de bain, promue au rang de tableau et accrochée au mur, que le spectateur est appelé à manipuler, à empoigner comme un instrument pour mesurer sa force physique. C'est cette forme de l'expérience picturale liée au jeu et à l'atmosphère de foire qui déborde la relation esthétique conventionnelle et déclenchera les premières réalisations spectaculaires de Serge Lemoyne.

Après les traditionnels reports surréalistes d'objets sur toile ou papier, par frottage ou décalcomanie ou encore par vaporisation et, à la suite d'Arman qui y projette ses objets préalablement encrés, voici qu'à son tour, mais dans un geste inversé, Lemoyne incorpore la peinture à la vie quotidienne en projetant directement sur les différents supports matériels trouvés et qu'offre la réalité objective. Cette peinture sur objets délaissés prolonge en quelque manière baroque cette expressivité de la matière, chère à l'Automatisme, dans un mouvement d'approbation du réel et introduit, pourrait-on dire, une certaine sociologie de la vie quotidienne dans le processus artistique. Mais ce parti-pris qui propose à l'objet toutes sortes de manipulations et en change la destination première ne se contente pas de les détourner de leur fonction usuelle et de leur assigner un pouvoir expressif ou narratif. Comme Chamberlain avec ses compressions d'objets-déchets industriels ou comme chez Rauschenberg avec ses impressions de prélèvements d'informations journalistiques, Lemoyne veut aussi dépasser les assemblages d'objets surréalistes à fonctionnement symbolique et les représentations «popartistes» d'objets, amener en quelque sorte des mêmes objets à mettre en scène une peinture qui y serait en toute littéralité.

Mais avant d'aller plus loin, soulignons ce qui se passe par là; rappelons qu'en ce sens, il y a eu l'exposition des collages de '63 qu'au-delà de l'expressivité des formes il y avait, peut-être sur un mode parodique et à la manière de ce qui sera le mouvement Ti-Pop, une certaine critique ou représentation sociale. Le journaliste Manuel Maitre faisait même remarquer qu'il s'agissait d'une peinture qui se voulait «satirique et symbolique» et dont les objets ou assemblages, «dans son esprit, définissent le Canada français: la bouteille de bière, la trappe à souris, l'image pieuse et le joueur de hockey tous fixés au tableau et voisinant avec un poème d'Eluard grossièrement calligraphié: J'aime». C'est de cette période que datent ces dessins-empreintes montrant, selon la technique de prélèvement de Rauschenberg, des informations photo-journalistiques combinées. C'est là qu'on trouve mêlés, actualités sportives et culturelles, le portrait de Hemingway et de l'étoile du Hockey, la playgirl et le coureur automobiliste du mois...

Puis, il y eut, en '64, cette vitrine au Grand national montrant des objets non pas rassemblés mais recyclés par la peinture. Transformer ainsi des objets familiers par la peinture, faire d'une planche à repasser un objet prêt à bondir dans l'espace, déréaliser en quelque sorte le réel en mettant de la peinture partout et sur n'importe quoi, c'était s'exposer à ne plus retrouver la réalité qu'à un second degré.

Quand, par bonheur ou simple hasard, cela tombait sur des chaises transatlantiques et que celles-ci, ainsi transformées par les couleurs, se rétractaient en toiles peintes repliées et accrochées au mur dans leurs cadres mobiles, c'était de l'ordre de la transfiguration... on passait de la fonction de chaise de parterre à celle de tableau et cela, sans qu'il y ait promotion sociale de l'objet, mais par simple changement de catégorie, changement de statut. Même chose pour cette vitrine signée Lemoyne 1964 qui, par son étalage boutiquier, mettait en montre de tels objets recyclés. Ce qu'il y avait d'intéressant dans cette installation inusitée c'était, le glissement inverse à celui du recyclage, cette substitution de la galerie avec son accrochage d'exposition à la vitrine de magasin avec son étalage. Il y avait donc là déplacement au niveau de l'objet et de sa fonction comme au niveau de son lieu et de son mode de présentation habituel.

Bref! dans tout cela ce qui est frappant, c'est de constater qu'il y a chez Lemoyne deux formes d'ouverture sur le réel qui passent, soit par l'appropriation directe des objets du réel, soit par une expressivité gestuelle mise en représentation. Entre la réalité fonctionnelle et sociale de ces objets supports d'emprunt et la self-expression de l'Action-Painting, Lemoyne n'opte pas pour la nouvelle imagerie publicitaire du Pop Art mais, liant la violence de la peinture d'action à l'assemblage et à l'appropriation post-dadaïste d'objets réels, il est entraîné, sans cependant les connaître, du côté des expériences multidisciplinaires de Kaprow, Leble et du Groupe Fluxus qui, à travers psychodrames, rituels d'action et happenings l'amenèrent à concevoir et à organiser des spectacles d'improvisations collectives. C'est d'ailleurs sous cette dernière forme que Lemoyne mettra en scène toute son intentionnalité expressive et sa violence calligraphique.

Des dessins et tableaux de 1964 et 1965, soulignons ici quelques particularités. Il y a d'abord ces dessins à l'encre noire dont la mise en page des lignes obliques vient généralement partager la surface en deux zones marquées de points noirs fortement écrasés sur la surface et parfois distribués en alignement dont la progression est déterminée par l'épuisement même du matériau. À quelques occasions apparaît un rectangle qui, à grand trait, encadre une combinatoire d'éléments ou au contraire leur sert de socle; créant à ce moment un lien entre ce groupe de dessins et la structuration typique des tableaux de '62 et encres sérigraphiées de '63. Mais le rapprochement s'arrête là car, ce qui caractérise en fait ce premier regroupement c'est le fait que la composition ne découle pas des contours mêmes de la surface, que les points ne sont pas des gouttes, mais bel et bien produits par l'écrasement martelé du pinceau et qu'en dernier lieu, on y trouve pas de traits provenant de «drippings» c'est-à-dire déposés sans qu'il y ait contact de l'outil avec la surface.

Le second groupe de dessins se caractérise par la recrudescence d'un grand trapèze ou triangle déposé en instabilité sur la page et subdivisés par de larges tracés noirs assez violents. Des rouges et des verts vifs sont ensuite frappés sur le papier support où ils éclaboussent, effilochent leurs contours et tendent à déborder leurs espaces visuels ou délimitations respectives, tantôt ouverts tantôt fermés ou les deux à la fois. Ces gestes larges qui ont parfois l'aspect des taches à répétition de '73 et les formes triangulaires des peintures de '80 ou encore des masques de Dryden ou Plante de '75. Ils préfigurent cependant les grandes taches éclatées dans l'espace des «dessins cosmiques» de '65 et '66.

Le troisième regroupement est beaucoup plus connu. Il rassemble les dessins sur fond blanc de '64, caractérisés par l'utilisation de colorants métallisés et vaporisés. En relation avec ces zones cuivrées et parfois dorées apparaissent des giclures et filigranes se combinant à leur tour avec des figures abstraites. Ces premiers dessins comportent presque toujours des figures fermées comme le carré, le rectangle, le losange, le triangle et le cercle. D'autres sont ouvertes, constituées par des croisements ou intersections, alignements et distribution de lignes en plusieurs positions ou directions sans former de surfaces géométriques. C'est d'ailleurs par rapport au groupe précédent la caractéristique principale de ces dessins.

Mais il en est d'autres de '65 plus rattachés aux dessins exécutés en spectacle (aujourd'hui très rares) et qui comportent

une structuration linéaire de la surface qui d'un bord à l'autre délimite les portions, à la manière des pointes d'étoiles de '77 et qui d'ailleurs, ne sont pas sans faire penser au célèbre A de la **Semaine** «**A**». Ces dessins de '65 à giclures dorées et/ou vaporisations cuivrées comportent aussi des points orangers vaporisés sur lesquels parfois une giclure vient tomber en traits fins. Avec ces points et pointillés superposés, ces giclures et éclaboussures multidirectionnelles, ces coulisses verticales (en spectacle, les dessins ne sont jamais exécutés au sol) et lignes contours bien articulées, nous avons affaire à un vocabulaire complexe. Une photo, dans **La Presse** du 1er mai '65 et reprise dans le catalogue des Trente «A», illustre bien ces deux derniers sous-groupes de dessins. Le premier rattaché ici à la lettre A et aux compositions en étoile, le second réflétant davantage le premier groupe de '64 et se rattachant par son traitement répétitif aux carnets de dessins de '74 et '75 exécutés au feutre et au «spray» (aérographe).

À partir de ces dessins et gribouillis de '65 utilisant massivement la giclure, la bavure, la coulisse et la tache vaporisée, il est facile de comprendre la génèse des fameux «dessins cosmiques» sur fond noir. À leur origine, il y a cependant des dessins de format moyen présentés au Musée des beaux-arts de Montréal en '65 et où dans des mises en page typiques de 62-63 où le carré noir s'appuie au registre inférieur sur un rectangle blanc collé au bas de la page. Ces dessins de couleurs très vives à l'acrylique ressemblent à de très larges «splashs» où les couleurs s'entremêlent. Ces «projections libérantes» au sens littéral du terme furent exécutées au sol tout comme l'ensemble de ce qu'on a appelé les «dessins cosmiques». Mais dans le cas présent il faut dire qu'aucune de ces grosses taches n'offre de tels effets.

Montrés pour la première fois à l'École d'Architecture ces dessins cosmiques sur fond noir et de très grand format (4 pieds sur 8 pieds) furent présentés dans une salle éclairée au néon ultraviolet. Lemoyne y fait un emploi systématique de couleurs au phosphore vaporisant ainsi en halos lumineux quelque nébuleuse traversée ça et là de fines gouttelettes aux teintes vives et de traits cinglants parcourant de part en part ces surfaces poudrées de luminescence. «Dans ces lucarnes qui ne sont que des tableaux peints au fluor coloré, vous verrez, dit Claude Jasmin, des planètes aux halos nébuleux, des lignes comme des traces de lumière d'un spectrographe, des gouttelettes d'une pluie capricieuse aux teintes vives qui chantent... le cosmos, l'ère de l'aventure spatiale. On ne voit pas plus beau au Planétarium. Ces inventions graphiques sont celles de Serge Lemoyne».

L'effet d'espace infini produit par le contraste entre le noir uniforme du fond et l'intensité lumineuse des zones vaporisées dépend davantage d'une imagerie spatiale que de notre perception qui souvent s'amuse de l'ambiguïté de ce rapport fond/forme. «Il y a là quelque chose, dit Yves Robillard, qui dépasse le cadre traditionnel du tableau. C'est une peinture qui demande qu'on soit à l'intérieur. C'est sûrement pourquoi Lemoyne cherche depuis un an à organiser des spectacles, des salles de jeu, des discothèques, etc.».

Devant ces espaces intersidéraux où chaque image s'organise selon un principe organique en opposition avec des traits ou fragments linéaires appartenant à des géométries dont on ne pourrait voir les figures qu'en réorganisant la surface globale où furent découpées et retranchées ces images. C'est le principe même d'exécution de ces «tableaux-miniatures» sur fond noir de '66 qui explique cet effet. Au sol, un nombre x de petits rectangles noirs juxtaposés les uns aux autres jusqu'à refaire la feuille d'où ils furent découpés. Sur chacun un point ou halo vaporisé généralement en deux couleurs superposée. Puis, c'est le pinceau qui, en se promenant au-dessus de cet ensemble, laisse couler son liquide de manière plus ou moins aléatoire, puisqu'il s'agit tout de même de traverser tous les rectangles en quelque part. Suivent les grandes giclures qui, plus elles sont administrées en rase-mottes et violemment, produisent de minces filets rectilignes. Cette minceur est d'ailleurs proportionnelle à la force d'impact de la couleur sur le support. Lorsque l'articulation des filaments sinueux et des fines lignes droites n'est plus en rapport avec l'ensemble de la surface il y a rupture géométrique et organique de l'espace. La découpe des petites surfaces tient lieu ici de cadrage photographique.

À propos de ces nombreux dessins cosmiques sur fond noir que Lemoyne a présenté en '66 sous forme de cartes (de souhaits), signalons qu'il existe également une petite série sur fond oranger et vert, rappelons qu'il est possible de parler de figuration dans chacun de ces dessins. Voici d'ailleurs encore ce que disait Yves Robillard de ces miniatures: «C'est voulu. Lemoyne est figuratif. Il suffit de visiter son atelier pour voir à quel point il se nourrit des images que la science lui découvre des espaces interplanétaires. Lemoyne développe consciemment une imagerie cosmique. C'est de cette façon qu'il a orienté son dripping et...»

Ainsi, on serait peut-être en droit de penser que si cette première période dans l'oeuvre de Lemoyne est surtout identifiée à sa participation à des spectacles d'improvisation picturale, elle n'est cependant pas exempte, comme ce sera d'ailleurs le cas pour sa période bleu blanc rouge ultérieure, d'une phase figurative. Mais, si cette première période se termine sur un effet de figuration, il faut souligner qu'il diffère beaucoup de celui de la période tricolore. Le caractère figuratif de cette dernière appartient au reportage sportif tandis que celle-ci relèverait de la photographie scientifique relative à la recherche spatiale. À noter également qu'il y a dans le travail antérieur de Lemoyne des aspects «biologiques», eux aussi en rapport assez étroit avec le développement de la photographie intra-utérine et l'univers de l'infiniment petit. Dans tout cela, bien sûr, un champ référentiel est impliqué, mais, qu'il se situe dans le micro ou le macroscosme, ne change rien au fait que nous n'avons pas affaire ici à de l'illustration, mais une virtuosité gestuelle qui laisse voir la peinture dans ses effets matériels.

Les événements sportifs

Lemoyne, on le sait, a initié et pratiqué des interventions de toutes sortes. Parmi toutes celles qui ne sont pas numérotées et dont il serait peut-être vain de faire le catalogue raisonné, il est quelques gestes de nature ponctuelle, mais aussi quelques «événements» qui ont un rapport direct avec notre sport national, le hockey. Parmi ces actions, mentionnons celles où il se promène dans les rues de London, Ontario, vêtu du chandail tricolore ou, tout simplement, organise à Montréal des parties de ballon-balai. Il en est cependant qui ont plus d'importance que d'autres. Déjà, bien avant '69, différents faits et gestes nous avaient habitués à ce thème. On se rappellera sans doute les spectacles de **L'Horloge** en '65 où les participants montaient sur scène costumés et maquillés aux couleurs des Canadiens de Montréal. (Cela se passait bien avant l'Ostideshow et la période Pop des spectacles de Charlebois). En '67, Lemoyne portait un casque protecteur semblable à celui des joueurs pendant certaines de ses improvisations. De plus, dès '63, il intégrait à ses tableaux-collages du type des «combine paintings» de Rauschenberg, des photos de joueurs et autres images populaires.

Malgré tout cela, le fait marquant de cette période, c'est l'événement **Bleu, Blanc, Rouge** qui eut lieu à la Galerie 20-20 de London en '69 car, avec lui, non seulement sa production picturale se modifie considérablement, mais c'est pour ainsi dire la tournure même des événements qui change. Se rendre à la galerie dont s'occupait Greg Curnoe, sans autre idée que d'apporter son «packsac de hockey» et y improviser, sur place, comme s'il s'agissait d'un atelier, tous les jours que durèrent l'exposition. Au premier soir, pendant que se déroulait à la télé un match opposant les Canadiens aux Maple Leafs de Toronto, Lemoyne se mit à transformer l'espace de la galerie en une sorte de patinoire. Déroulant au sol de larges feuilles de polythène, préparant ainsi la glace comme on apprête le fond d'une toile, il se mit à peindre avec la palette de son hockey quelques lignes et mouvements. Une quinzaine de panneaux de bois contre-plaqués, disposés en bande autour de la galerie, furent ainsi peints au cours de l'exposition. Furent également exécutés et exposés une vingtaine de verres qui furent par la suite empaquetés. À la clôture de l'exposition **Bleu, Blanc, Rouge,** Lemoyne célébra en quelque sorte une messe ou cérémonie funéraire au cours de laquelle «tout ce que j'avais produit fut déposé dans une fausse tombe et demeurera caché pendant dix ans. Je me rappelle avoir dit à un gars de London que j'en avais pour une dizaine d'années à travailler sur le thème du Hockey. Je crois que c'est vrai parce que j'ai essayé de faire autre chose et ça ne marche pas. C'est comme si j'avais

besoin d'être motivé par un thème populaire pour créer».

Cette thématique du hockey autour de laquelle Lemoyne va, pendant dix années, faire des variations multiples découle d'un étrange voeu et, plus inquiétant encore, d'un rituel de sépulture où est enfoui en quelque sorte ce qui fut à l'origine d'une production qui devait s'échelonner sur dix ans. Cet enfouissement symbolique de '69 à la Galerie 20-20 marque chez Lemoyne la fin d'une période d'improvisations — interventions et le projet d'une série d'expositions dont la «rétrospective» de 1980 au Musée d'art vivant Véhicule venait clore le cycle. Commençant par le scellé d'un sépulcre et se terminant par le dévoilement culturel du trésor caché ce cycle funéraire de production sacralise en quelque sorte le tricolore et fait du bleu/blanc/rouge un étendard tout en consacrant ces trois couleurs: «couleurs nationales».

C'est d'ailleurs ce qu'allait confirmer, dès 1970, le monument-sculpture intitulé **Amérik** (structure faite de tiges d'aluminium «all canadian» recouverte de tissus eux-mêmes saturés de marques et graffitis, équivalents aux hiéroglyphes et à l'épitaphe). La tombe enfouie ou plutôt la boîte cachée atteignait alors avec ce tombeau monumental le statut culturel du trésor égyptien et faisait du bleu/blanc/rouge le symbole même d'une certaine civilisation.

Ce que l'autopsie partielle de 1980 révèle du coffret contenant les peintures à l'acrylique sur verre (les contreplaqués, peints à la verticale à l'aide d'une palette de hockey comme le révèlent les photos du **London Evening Free Press,** n'ont pas encore été retrouvés), c'est évidemment un travail d'abstraction fait à partir du réseau linéaire de la patinoire, mais c'est aussi, mêlé au traitement tactile des effets de transparence, un jeu de cadrage sur divers autres aspects caractéristiques de ce sport. Ainsi, à ces magnifiques peintures sur verre se rapportant à ligne pointillée rouge du centre de la glace (le tableau intitulé **Le sizzler rouge**)) ou aux lignes croisées de la mise au jeu (**Adieu Dieu**) s'ajoutent des références aux rayures blanches et noires du gilet des arbitres (**Québec, prisonnier de la confédération**), aux pointillés blancs sur fond noir de certains gants de protection (**Pieces of coal shaped like pucks**) et enfin au gardien de but (**-30-**)) ou tableau — chronomètre indiquant la fin d'une période — comme si elle était aussi celle d'une exposition à la Galerie 20-20 (**The End**).

Il faut également noter ici qu'avant de limiter son travail à la seule peinture, Lemoyne exposa à l'été '69 au Pavillon des peintres canadiens une murale en feutre (elle aussi disparue), moins à la manière des courtepointes traditionnelles que sous forme de «patchwork» (pièces encollées) et qui montre également un échantillonnage très élaboré de signes, symboles et figures relatives au hockey. De cette murale, on ne retrouve aujourd'hui qu'un petit fragment préparatoire et un dessin au crayon feutre. C'est pourtant à partir de ce travail que fut élaboré le projet de murale de la Société Radio-Canada (1973). Celui qui fut réalisé en est fort éloigné (ne serait-ce que par ses forts reliefs) et n'a retenu de l'original qu'une découpe séquentielle oblique avec trame ou pointillé. Néanmoins, ce qui importe dans celle de '69 en hommage feutré à la Sainte Flanelle, c'est en quelque sorte le lexique formel qui y est élaboré et, bien sûr, cette grille sous-jacente sur laquelle il est distribué et qui avec la série des triangles de '78 et des pointes d'étoiles de '77 permettra d'établir diverses permutations de formes et couleurs.

Le second événement portant sur le Hockey, c'est **Slap Shot** à Véhicule Art Inc. en 1972. Après un séjour de deux années à Paris et au Maroc où il ne réalisera qu'un événement **Cadeau** et quelques envois d'art postal à la revue Médiart, Lemoyne effectuera un retour à la peinture. L'intention était, à la suite de London, d'inviter les gens à s'emparer d'un hockey et à frapper des rondelles (dont le centre préalablement évidé avait été rempli de couleur) sur des toiles accrochées aux murs de la galerie. La couleur n'éclatant que sur la palette le projet fut donc modifié en une invitation à exécuter des lancers-frappés devant gardien. Cet événement fut d'ailleurs repris la même année au Salon des Métiers d'art de la Place Bonaventure et dans une brasserie de la ville de Québec. Quant au **Party d'étoiles,** dernier événement du genre, il eut lieu à la Galerie Média en 73 et reconstituait l'ambiance d'un reportage sportif. Tout en invitant les visiteurs à

participer à des matches de hockey sur table, les gagnants étaient interviewés comme des héros, des prix de présence distribués, des étoiles décernées, etc. En résumé, il s'agissait de faire un reportage vidéo sur la soirée et de faire de chaque participant une vedette sportive à qui il est demandé des autographes et, en résumé, de jouer le jeu.

Mais outre ces événements, ce qu'il faut surtout noter dans la peinture de Serge Lemoyne de '73 ce sont ces éclats texturés qui donnent une idée de l'impact répété qu'auraient pu avoir sur la toile ces projections de couleurs par «slap-shots». Toutes ces taches bleues et rouges qui semblent cependant être frappées sur le papier produisent, dans le rapport entre éclaboussures et espacements, une progression rythmique, comme s'il y avait un tempo à suivre dans la mise en page.

(...)

Le paradigme du bleu-blanc-rouge

Derrière ces déplacements du cadrage, derrière les éclaboussures et les reliefs, au-delà du battement rythmique de ces taches bleues et rouges, c'est la distribution précisée d'une durée en une suite d'intervalles réguliers rendue sensible par le retour d'un repère, d'une disposition régulière, dont la fixité numérique des rapports de couleurs donne à ces taches l'allure d'une formule générative. En fait, c'est précisément cet algorythme du bleu-blanc-rouge que Lemoyne substitue à l'élémentarisme du bleu, du jaune et du rouge. Faisant de ces trois couleurs les nouvelles primaires d'un système général de référence mais surtout de formulation des énoncés plastiques, il transforme donc le système chromatique en substituant au paradigme pictural bleu-jaune-rouge le paradigme sportif bleu-blanc-rouge.

En s'appuyant sur la thématique tricolore et sur la connaissance du hockey qu'en a l'observateur, Serge Lemoyne ne faisait que reprendre dans l'ordre symbolique l'idée des objets réels de '63 réintroduits dans le champ de la peinture Pop en tant que supports. La différence en '73 c'est qu'ici, maintenant, la référence à une thématique sociologique est réintroduite dans le champ de la peinture moderniste et du formalisme américain. Ainsi, sans verser dans le folklorisme ni renoncer aux acquis formels du modernisme, il s'est constitué avec ce thème du bleu-blanc-rouge ce que j'appellerais un «matériau» socio-esthétique sur lequel s'élabore non pas un miroir aliénant mais une dynamique, un processus de production esthétique et social. Car, si dans les tableaux de '74 et principalement dans ceux de '75, il y a figuration ou reconnaissance il faut aussi admettre qu'il n'y est pas fait illusion sur la nature de la peinture. L'originalité de cette période bleu-blanc-rouge, c'est peut-être même d'avoir recouru à cette référence sportive, d'utiliser didactiquement cet ancrage signifiant afin de faciliter précisément l'accès ou la reconnaissance même de ce modernisme pictural. Quoi qu'il en soit de cette entreprise pédagogique, elle s'appuie consciemment sur une tradition socio-culturelle sans la répéter et, en ce sens, donne ou confère à ces tableaux mêmes une visibilité qui déborde leur surface.

Avec les grands tableaux modulaires de '74 (faits de l'assemblage de 6 carrés rattachés à l'arrière, mais peints) plus encore qu'avec les «papiers peints» de '73 dont nous avons déjà parlé, nous avons affaire à des organisations formelles qui sont un produit du contenu. C'est dire que d'une part ces compositions renvoient au départ à des observations sur les points rouges d'une patinoire, les lignes bleues imbibées dans la glace et brisées dans leur continuité par les bandes et, finalement, sur la qualité des surfaces, leurs épaisseurs et transparences. D'autre part, cet arrangement des intervalles de formes et de couleurs sur la surface des tableaux renvoit au sujet de la peinture ou, en tous cas, est relatif aux sentiments et intentions qui provoquèrent ces réalisations. Ces deux aspects sont visibles dans les deux séries de tableaux de '74. Chaque tableau de la première comporte toujours un large point rouge sur fond blanc et une ligne bleue fracturée qui sous des aspects de chevron ou de trapèze élargi prennent place dans la mise en page sans jamais toucher aux quatre bords à la fois. Il en va de même avec la seconde série faite de bandes obliques bleues et rouges ne rejoignant jamais le bord inférieur qu'en leurs coulisses; comme si ces effets de cadrage ou de mise en page nécessaires à la visibilité même de ces événements picturaux qui,

sous forme de point, ligne et surface mettent en scène l'espacement et la vitesse d'exécution d'une gestualité expressionniste abstraite.

Avec la production de '75, faite à partir de fragments agrandis de photos sportives provenant de reportages journalistiques, la figuration est tellement évidente qu'elle a souvent empêché la critique d'être curieuse; comme si y voir autre chose comme par exemple un peu d'histoire de l'art moderniste serait formaliste et, au contraire, n'y voir qu'anecdotes sportives en ferait du réalisme social. C'est refuser de voir ce qui est produit dans le passage des conventions visuelles du Hockey au code de l'impression photographique et à celui du langage spécifique de la peinture.

Depuis '69, il restreint ses images à la mise en scène de trois couleurs qui, par leurs références plus ou moins explicites à la patinoire de hockey, associent leurs combinaisons sur une surface blanche aux relations que le hockey sur glace instaure entre ces inscriptions et les règles du jeu. Tout ceci pour dire qu'entre le code du hockey et celui de la peinture un rapport est établi et se transforme par l'intermédiaire des procédés spécifiques à la peinture. Mais, peu à peu par une sorte de mouvement en plongée, le cadrage des tableaux isole et extrait un segment plus limité encore de la paroi glacée mais, en même temps agrandit le champ visuel qui capte ainsi par grossissement instantané tel ou tel détail d'un jeu et où se trouvent pris, par exemple, un bout de bras, de jambière ou tout simplement de patinoire. C'est la série de tableaux de '75. Elle se caractérise par l'emploi des instantanés photographiques que la presse diffuse dans ses pages sportives mais aussi par le report de ses procédés d'impressions (aplats tramés, etc.) sur ceux de la peinture acrylique. Transcodage d'une unité imagée qui impose également une transcription picturale de l'événement ou de la photographie de référence. Certes, il ne s'agit pas d'une description scrupuleuse ou illusionniste ni même d'une production par reproduction, mais simplement d'une homologie entre la structure linéaire et chromatique d'un document photographique et celle de son traitement pictural. Les différences entre les deux codes sont certaines mais, à travers formes et couleurs, le sens est déterminé par des rapports qui ne sont plus imitatifs ou descriptifs, mais homologiques.

En '75, il y a cependant, deux séries principales de tableaux. La «série des nombres», caractérisée par des cadrages mettant en valeur ou comportant des chiffres imprimés sur le côté des manches ou à l'arrière du chandail; la seconde, c'est la «série des articulations»; quelque peu plus approchée dans son grossissement, ces mises en page réduisent le corps et son mouvement à la captation de certaines articulations, principalement du coude ou du genou et, parfois, de la hanche et du dos.

Datant également de '75 et bien que peu nombreux, il y a aussi la série des masques où s'inscrit celui de **Dryden,** exécuté lors de l'exposition **Processus '75** au Musée d'art contemporain. Ces quelques exemples entretiennent d'ailleurs plus de relations avec les pratiques de maquillage que Lemoyne a eu en '73 et '74. Il existe également dans ce même ordre une petite série de trois ou quatre toiles où la portion du corps représentée sur la surface contient comme dans une lunette d'approche inversée l'image plus complète d'où provient le fragment agrandi. Ces quelques tableaux forment une transition parfaite avec ceux de '76.

La série de '75, tout en étant figurative, n'était pas faite des seuls effets du transcodage de la photo à l'acrylique mais participait d'un processus d'abstraction qui, après avoir prélevé un document photographique dans la réalité journalistique, éliminait une part importante de ses informations en supprimant dans son passage à la peinture, signes et conventions de l'espace perspectiviste. Par voie de réductions successives et ramenant ainsi le corps des joueurs à leur agencement de taches de couleurs, leur identité à un chiffre plat, leur jeu à une surface, la force de leurs gestes à des juxtapositions chromatiques, leur vitesse de déplacement à la gravitation des coulisses en couleur, leur volume au plan de la surface et toute leur plasticité illusionniste à des effets de recouvrement de la toile par couches de couleurs. En résumé, en revenant à la figuration en '75, Lemoyne n'effectuait pas un retour à la peinture figurative, mais un recours didactique.

Bien que cela fut par la suite beaucoup moins affirmé, l'expo de '76 au Musée d'art contemporain entretenait encore en ce sens une reconnaissance figurative mais, par effet de «zoom-in» de plus en plus grossissant sur le corps morcelé des joueurs, restreignait à ce point la référence que sa dénomination analogique était en quelque sorte de plus en plus déportée sur la seule ordonnance des bleu-blanc-rouge. La couleur assume dès cette série, le rôle référentiel. Même si cette série des grands formats de '76 laisse moins paraître son origine photographique, c'est néanmoins à travers ces rapports de couleurs, dont l'ordre et la signification sont, malgré eux, liés à l'idéologie nationale et chauvine du hockey, que ces couleurs fonctionnent littéralement comme signe et, encore malgré elles, comme couleur locale ou nationale. En ce sens, contrairement à la peinture figurative où c'est la ligne qui est symboliquement hiérarchique, c'est ici la couleur qui dans ses rapports formels assume et supporte pour ainsi dire les effets associatifs du tableau. C'est elle qui, ici, fait image. C'est d'ailleurs cela qui, tout en reposant en quelque sorte la question du contenu au sein de la peinture moderniste, donne toute son importance à cette série de '76.

(...)

S'il est encore question de hockey, dans les trois séries de toiles des années '77 et '78, c'est dans la mesure où on situe ces tableaux dans l'ordre chronologique car, en fait, leur seul discours effectif est désormais celui qu'un certain langage tient sur lui-même.

Dès la première série, celle des formes triangulaires élaborées à partir des côtés de la toile et exerçant en surface des poussées sur ses bords, nous sommes dans la limite formelle de la peinture moderniste. Évidemment, ne subsistent plus ces quelques brides de signification socio-événementielle que l'étape précédente n'épuisait pas complètement car elle inscrivait encore ces formes dans une autre histoire. Désormais, ces fragments d'imagerie de masse n'ont plus de valeur qu'en tant que formes et automatisme gestuel et le «soft hedge» du modernisme. Elles subissent une fragmentation infinie et une dissolution des identités qui entraîne en dehors du champ des images référentielles vers la stricte commutabilité des éléments. Refus de ce que les éléments informent à partir d'autre chose ou sur autre chose que leur propre code, effacement de leur sens propre devant leurs manipulations, cette peinture est devenue son propre jeu.

En effet, ce que cette dernière étape réalise, c'est le dégagement de la peinture de toute signification qui lui soit extérieure. Formes et couleurs sont ici coupées de leurs significations antérieures. Processus de réduction de la peinture à la matérialité de ses constituants matériologiques, linéaires et colorés. Bref! on fait table rase de ce que l'on ne veut plus voir: le sous-soi des idéologies ou des significations instituées. La seule chose qu'on veut bien encore signifier ou plutôt désigner c'est l'objet tableau avec son code et ses constituants. C'est replié sur lui-même que s'effectue ici le «retour à la peinture» car il s'agit bien de retour à et non du retournement de la peinture. Pourtant, les tableaux de la série 1975-76 laissaient entrevoir cette dernière possibilité en inversant le rapport traditionnel de la forme à la couleur. En effet, dans cette série de tableaux, c'est l'ordre coloré qui semble définir l'ordre linéaire, ce ne sont plus les contours seuls qui, par exemple, assument la fonction descriptive, mais dans leurs rapports aux couleurs (bleu-/blanc/rouge) c'est l'instance de la couleur qui s'avère déterminante. Le moins qu'on puisse en dire c'est que la couleur avait tendance à renverser la domination autoritaire de la ligne et à s'affirmer comme image. En d'autres mots, c'est surtout sur elle que reposait la signification. Or c'est précisément cette possibilité qui, dans la dernière série de tableaux, se voit barrée par des motifs triangulaires étrangers au champ des références sportives. Lemoyne a beau affirmer que le bleu, le blanc et le rouge sont des couleurs nationales. Ils n'ont plus leurs ancrages. En d'autres mots, la perte des signifiés que l'on compense par la reconquête des signifiants (ici, les constituants matériels de la peinture) ne saurait être un pas en avant que dans la mesure où ce renversement montrerait ce qu'il en retourne de la peinture.

Devant ce processus d'abstraction que les dessins de '77 montrent bien dans sa phase «générative» ou sérielle, nous

voyons, de permutation en permutation apparaître des schémas générateurs et, en 1977, avec l'exposition des **Pointes d'étoiles** à la Galerie Média, c'est véritablement à un «star system» que nous avons affaire. Cette série d'images en pointes à beau être construite à partir d'un schéma graphique typique des dessins de '65 et assez rapproché du célèbre «A» de la **Semaine A**, elle n'en demeure pas moins une série entièrement dominée par son procédé modulaire d'engendrement des formes par déplacements successifs des termes de leur ordonnance.

En ce sens, les pointes d'étoiles rejoignent, mais sur le seul plan du dessin et des permutations de couleurs, un processus d'engendrement à modèle mathématique tandis que celui des carnets à dessins se racontant de page en page, de recto en verso par l'encre qui pénètre le papier, transperce et engendre sur l'autre face un nouveau dessin, poussant plus loin cette imprégnation initiale, sans cesse reprise à l'envers, à l'endroit par le crayon feutre et ainsi jusqu'à la dernière page. De plus, c'est en feuilletant ce carnet que le spectateur-manipulateur met en action, que s'établit un va-et-vient qui, de l'avers à l'envers, engendre une cinématographie colorée racontant autour de ses anneaux ou de son pivot spiralé l'histoire de cette inscription pénétrante qui de tache en tache et de trait en trait accomplit une suite logique de gestes produisant à la suite ou à la trace d'un effet matériologique un espace, une activité.

À l'origine de ces dessins par engendrement, traversant la page et que le tracé poussé ainsi jusqu'à la fin du livre, il y a peut-être cette suite de taches rouges avec tampons d'ouate et de diachylons dans un carnet que Lemoyne appelle **Dessins bobos** et où justement ces effets d'imprégnation dans l'épaisseur des pages engendrent une succession de formes en déperdition. Il faudrait peut-être aussi voir avec ce procédé une autre façon d'envisager la transparence et la superposition comme c'est le cas avec la série des arcades de 1980, où des substances semblent enfouies sous la surface d'assemblage des figures planes et qu'elle n'arrive pas à cacher ou contenir.

(...)

C'est en quelque sorte avec la «série triangulaire» de '78 que Lemoyne trouve en quelque sorte la forme achevée du paradigme bleu-blanc-rouge; c'est-à-dire le modèle de ses permutations formelles et des interactions de couleurs. Avec cette série c'est le contour même du support qui génère le pictural et vice et versa. L'effet premier de cette systématisation est de pousser plus loin la relation fond-/forme, de la faire fusionner, d'amener le tableau à fonctionner aussi comme une sculpture et vice-versa (cela est également vrai pour les esquisses de sculptures tricolores et celle réalisée à Québec lors de la Super France-fête). Ces triangles en trois dimensions suspendus dans l'espace prolongent en quelque manière l'épaisseur frappante des tableaux de '76).

Réduction à une combinatoire de trois couleurs sur celle du support (lui aussi à trois côtés) produisant à travers ses épaisseurs ou couches-revêtements des plans intermédiaires en rapport direct avec le temps d'exécution requis par ces opérations. Coulisses de couleurs également laissées là au fur et à mesure de l'élaboration et désignant les couches inférieures dans leur empilement. Coulisse devenue le référent de ces étagements et, en même temps, ponctuation du mouvement passé, du travail d'échafaudage des plans chromatiques, du temps d'un certain bougé...

(...)

Avec sa production de 1980 liée à l'iconographie architectonique de l'arcade aveugle et des travaux de maçonnerie que chaque tableau organise en combinaisons différentes, il y a certes un lien entre une conception de la peinture plus matériologique liée à celle d'une pratique plus artisanale ou à des considérations du métier de peintre métaphoriquement rapproché des opérations du maçon. Ainsi, techniquement, la couleur est désormais déposée en amoncellements épais comme des petites mottes de couleur, au bord de la toile puis étalée à la spatule, glissée-lissée de haut en bas à l'intérieur des formes déjà apprêtées et brossées en des couches différentes et parfois même en superpositions multiples. Le revêtement final fait à la spatule par coups descendants toujours à la verticale rythme par dentelettes la surface et module en relief son épaisseur par des

excès de matière, boursoufflures qui sous cet aspect captent la lumière ambiante et ne sont pas sans rappeler un certain traitement de Borduas. Néanmoins l'important dans tout cela c'est qu'un lien soit créé entre le domaine référentiel de la maçonnerie et son équivalent au niveau du métier de peintre qui, ici, applique sa couleur à la truelle et pour ainsi dire à la manière d'un tireur de joints. Ce détour métaphorique permet au moins de comprendre pourquoi il y a dans ces tableaux présence de boursouffles ou agglutinements de matières polychromes qui tout en laissant voir le code des couleurs utilisées dans la préparation des fonds ou tout simplement dans celle des mélanges suggère dans toute cette «matériologie» non seulement une épaisseur de la matière mais une consistance et une certaine résistance du matériau qui n'est d'ailleurs pas sans traduire ce mouvement de pesanteur s'exerçant sur ces constructions. La métaphore architecturale trouve ici sa fondation.

À tirer ainsi les joints entre les formes enfermées entre quatre coins, un jeu s'installe à la surface entre les pièces et que la couleur traduit dans ses épaisseurs de pâte ou couches successives. Il y a donc dans ces tableaux bleu-blanc-rouge et noir un bougé qui fait surgir des excédents de matière ocre, beige ou rose qui ont généralement servis aux revêtements successifs du fond car là aussi il y a un «bougé» équivalent à celui de la surface. Il y a dans ces tableaux de '80 un mouvement du type géologique dont les poussées plus que les pesées mettent en jeu les limites, coins et joints de toute la surface. Dans sa frontalité même qui d'ailleurs souvent évoque les grandes façades architecturales ou les masques, il y a flottement et glissement latents, un jeu sous la surface et à la surface que les jointures, fentes ou lignes tendent à contenir. Mais c'est aussi ce que le dessin de la surface laisse surgir, émerger et, pourrait-on dire, sous la pression des pièces et des bords, laisse déborder justement à la surface du tableau.

Marcel Saint-Pierre
professeur, Département d'Histoire de l'art
Université du Québec à Montréal

(1) Gilles Toupin, **La Presse,** septembre 1980.
Note: Pour des raisons d'ordre pratique et au regard de cette division arbitraire, le lecteur trouvera ci-dessus trois fragments d'écriture sur Serge Lemoyne concernant chacun des aspects de son travail.

1-**Monotype,** 1963
photo rapport,
19"x25"
collection de l'artiste

Photo: Yvan Boulerice

2-**Triangle d'or,** 1964
acrylique sur papier,
19"x25"
collection de l'artiste

Photo: Yvan Boulerice

3-**Explosion,** 1965
acrylique sur papier,
19"x25"
collection de l'artiste

Photo: Yvan Boulerice

Photo: Yvan Boulerice

4-**Québec prisonnier de la confédération,** 1969
acrylique sur verre,
24"x30"
collection de l'artiste

Photo: Yvan Boulerice

5-**Bobo dessin,** 1974
multimédia
collection de l'artiste

Photo: Yvan Boulerice

6-**Bobo dessin no 1,** 1974
multi-média
collection de l'artiste

7-**Lafleur Stardust,** 1975
acrylique sur toile,
40"x66"
collection de l'artiste

Photo: Yvan Boulerice

8-**Sans titre,** 1976
acrylique sur toile,
48"x66"
collection de l'artiste

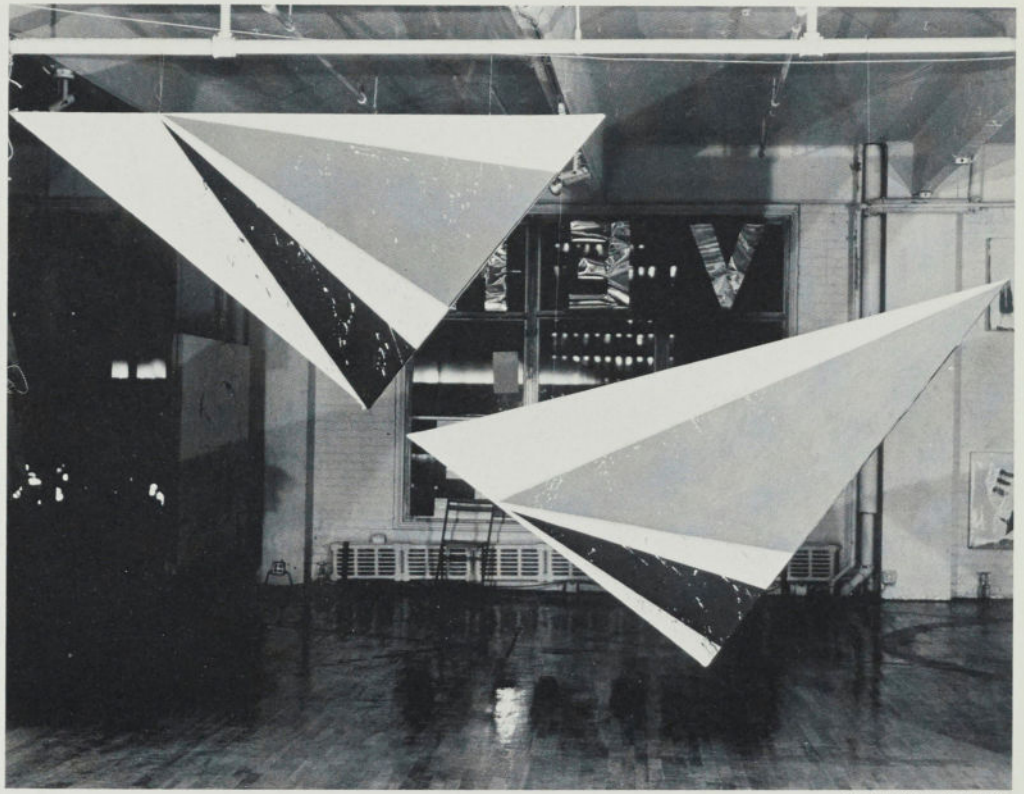
Photo: Yvan Boulerice

9-**Le rocket,** 1977
huile sur toile,
66"x66"
collection de l'artiste

Photo: Yvan Boulerice

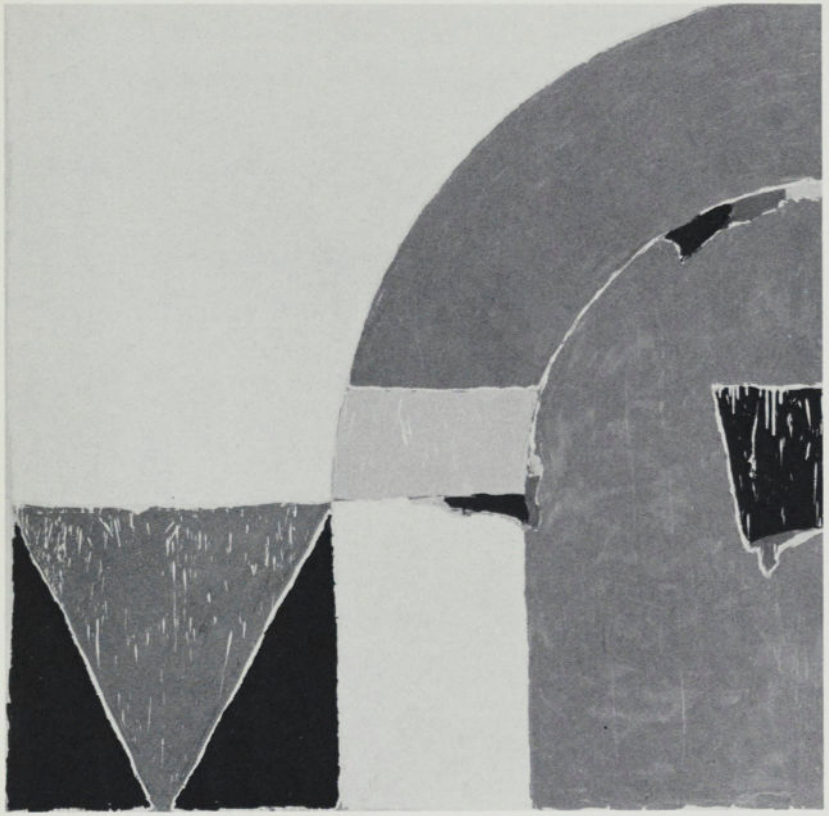
10-**Pointe d'étoile,** 1977
huile sur toile,
66"x84"
collection de l'artiste

Photo: Yvan Boulerice



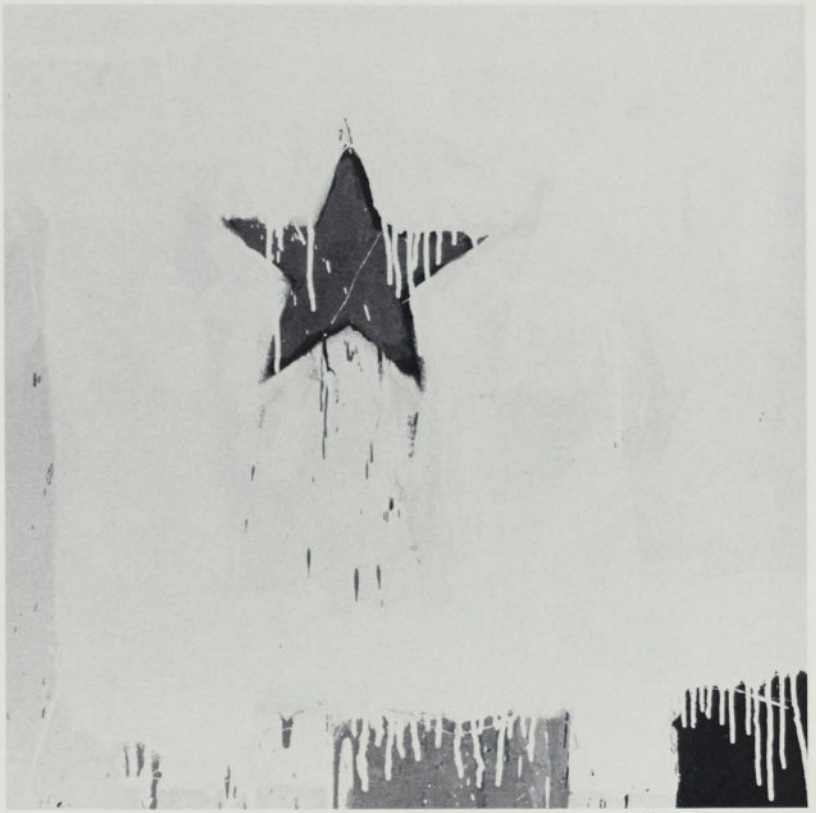
11-**2 tableaux triangulaires,** 1978
huile sur toile,
collection de l'artiste

Photo: Yvan Boulerice



12-**Période supplémentaire,** 7M07
huile sur toile,
66"x66"
collection de l'artiste

Photo: Yvan Boulerice



13-**Étoile rouge,** 1979
multi-média,
30"x30"
collection de l'artiste

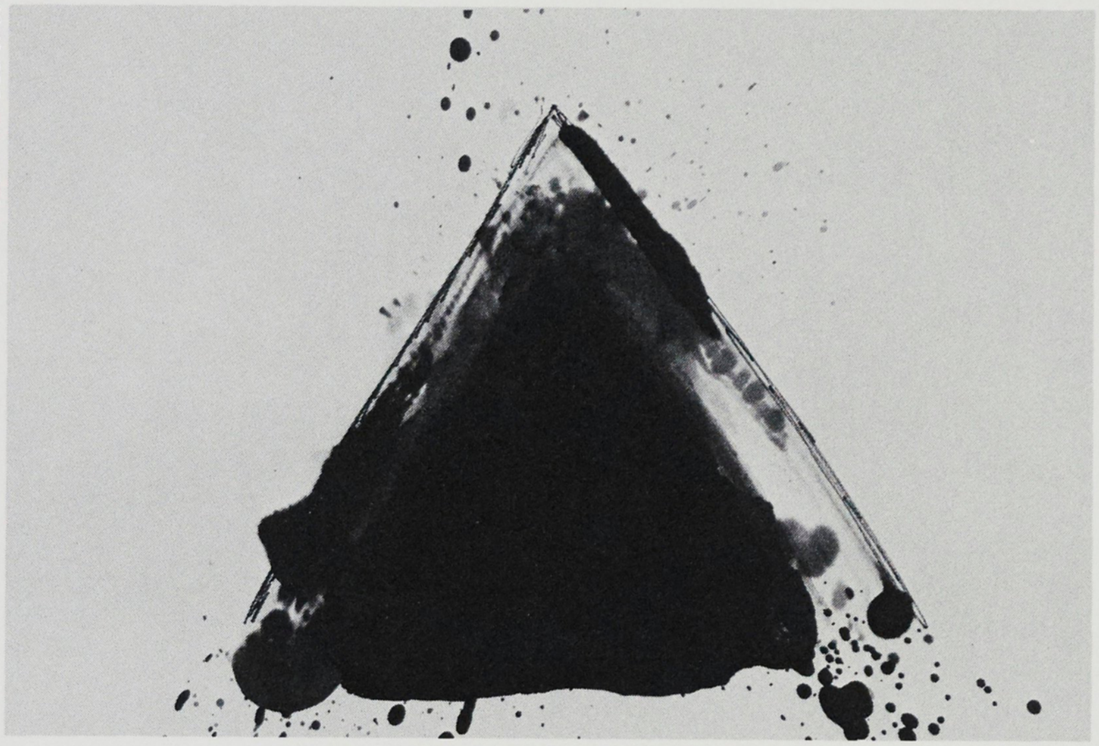
Photo: Yvan Boulerice

14-**Sans titre,** 1980
multi-média
collection de l'artiste

Photo: Yvan Boulerice

16-**Sans titre,** 1980
multi-média
collection de l'artiste

Photo: Yvan Boulerice



15-**Sans titre,** 1980
multi-média
collection de l'artiste

Photo: Yvan Boulerice

Photo: Yvan Boulerice

17-**Jeune indienne,** 1980
multi-média
collection de l'artiste

Photo: Yvan Boulerice

18-**Vieille indienne,** 1980
multi-média, 1980
collection de l'artiste

Serge Tousignant

Recherches et métamorphoses

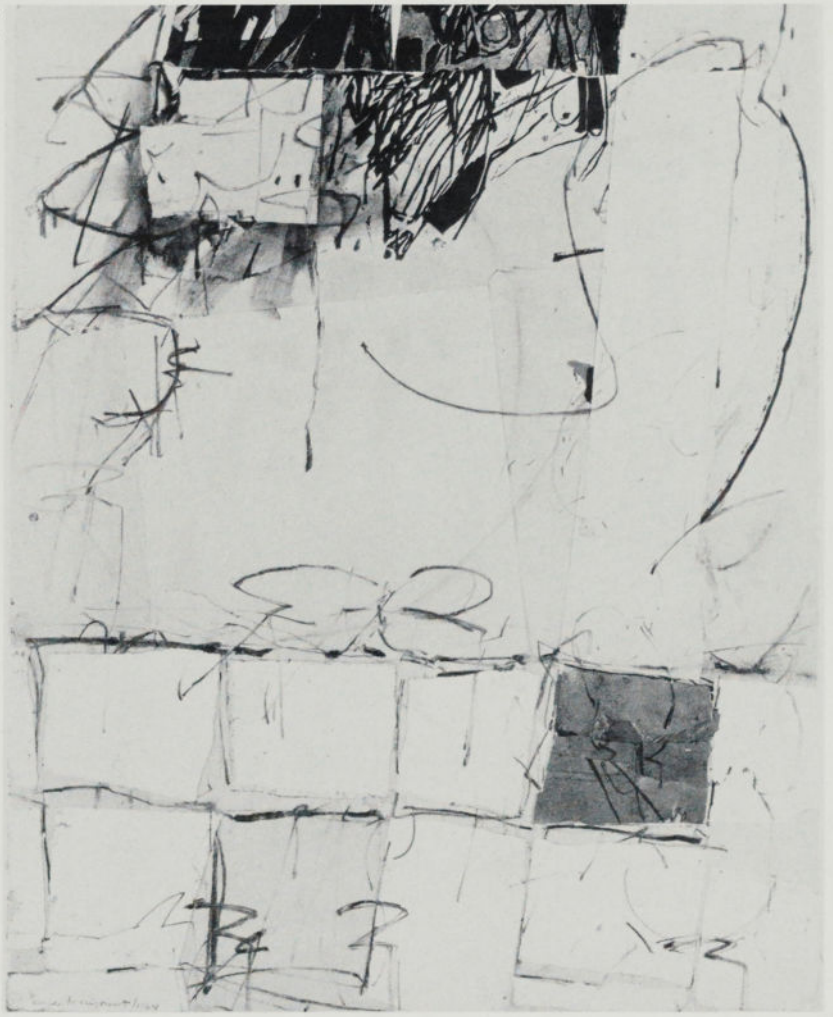
«Ce sont les regardeurs qui font les tableaux», disait Marcel Duchamp. Cet énoncé paradoxal est sans doute vrai pour l'ensemble de l'art, mais il l'est particulièrement pour certaines formes contemporaines d'expression visuelle, formes tellement nouvelles que l'artiste qui les fait naître ne correspond plus aux catégories traditionnelles: peintre, graveur, sculpteur. L'artiste se désigne par son nom propre, et dans notre cas, il s'agit de Serge Tousignant.

En anglais, on a inventé pour ce genre de créateurs, le néologisme: «photo-artist». Pourtant, Tousignant n'est ni un photographe d'art, ni un artiste de la photo. Il utilise la photographie comme moyen, comme procédé pour réaliser une idée plastique. Ainsi, il crée des séquences, des assemblages, des espèces de mosaïques où chaque élément modulaire a une valeur référentielle, à la fois spatiale et temporelle. Pourtant, l'ensemble s'organise de manière à donner l'impression d'une abstraction où les signes n'ont plus leur valeur de dénotation.

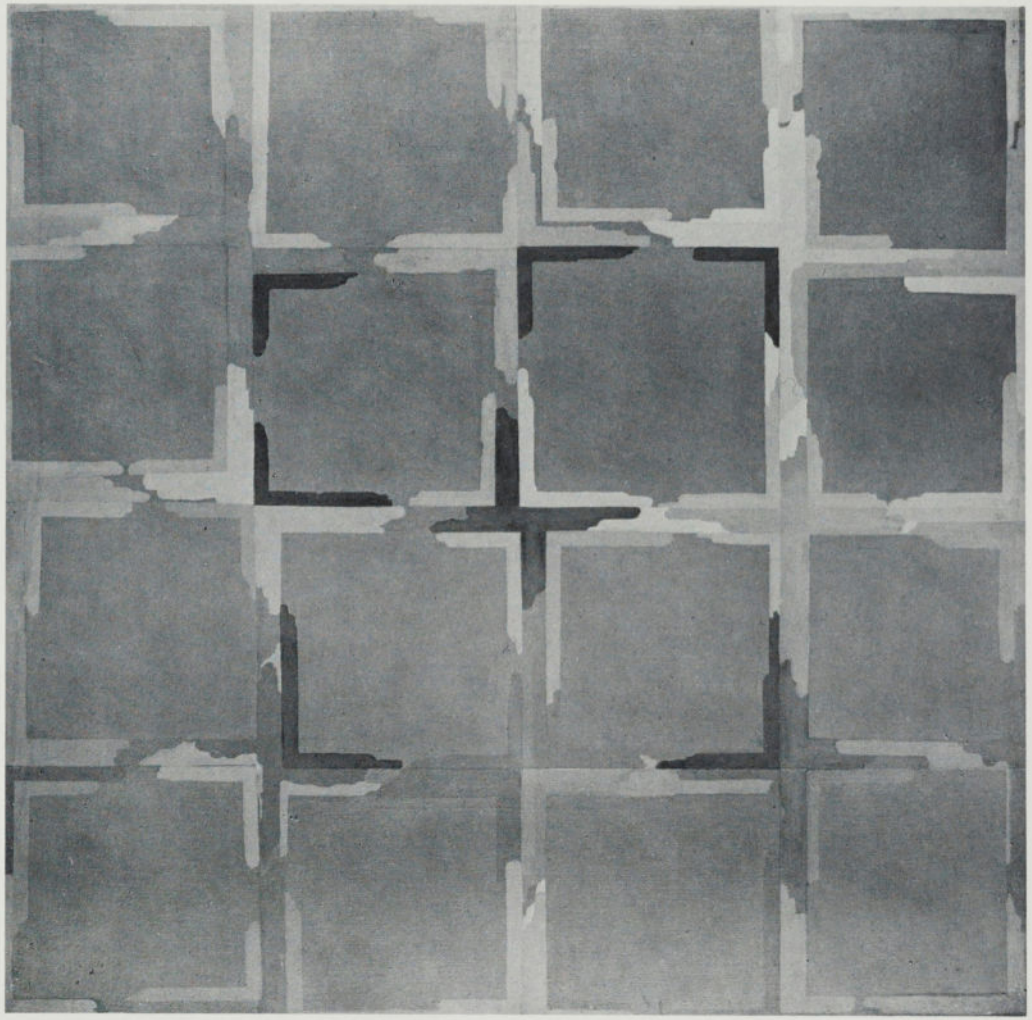
Dans le déroulement des recherches de Serge Tousignant, on perçoit une tentative constante en vue d'organiser l'espace selon une certaine grille: pourtant, chaque oeuvre contient des éléments qui nient cette géométrie, grâce à l'utilisation de la lumière, de l'illusion, de mouvements aléatoires ou d'une gestualité qui fait place au hasard.

Cette problématique est déjà présente

Photo: Gilles Dempsey



1-**Collage sans titre,** 1964
fusain sur collage de papier et de linographies déchirées,
24"x30"
collection de l'artiste



2-**Tramme brune,** 1966
acrylique sur toile,
36"x36"
collection de l'artiste

Photo: Gilles Dempsey

dans ses lithographies de l'époque où il travaillait avec Albert Dumouchel. Les formes géométriques — carrés, rectangles, triangles — s'allient à une écriture très libre, gestuelle et spontanée, ce qui impose au «regardeur» une double lecture pour décoder la réalité binaire de l'oeuvre.

Les expériences successives de Serge Tousignant, en peinture, en sculpture, avec le vidéo et les miroirs continueront d'affirmer cette dualité structurale du réel, cette illusion d'optique. Mais ce qui s'inscrit finalement dans ses dernières oeuvres réalisées grâce à la photographie, ce n'est plus le simple reflet d'un supposé réel; c'est son éclatement dans une temporalité qui donne une nouvelle dimension à l'oeuvre plastique: de statique, elle devient dynamique.

Le tableau unique, même très gestuel, très éclaté ou coruscant ne joue que dans un seul espace, à deux ou à trois dimensions, selon le cas. Dans la mesure où le «regardeur» doit reconstituer le tableau par une lecture, c'est-à-dire par une série d'analyses visuelles, il ajoute du temps à la spatialité de l'oeuvre. Tousignant a voulu pousser plus loin cette intervention du «regardeur» dans l'élaboration de l'oeuvre. Il a peint, notamment, sur une surface réfléchissante en aluminium, si bien qu'après avoir regardé le tableau, l'observateur pouvait se dire: «je me voyais me voir». Son image réflétée derrière la grille peinte constituait un moment fugitif, unique, évanescent de l'oeuvre qui se transformait chaque fois

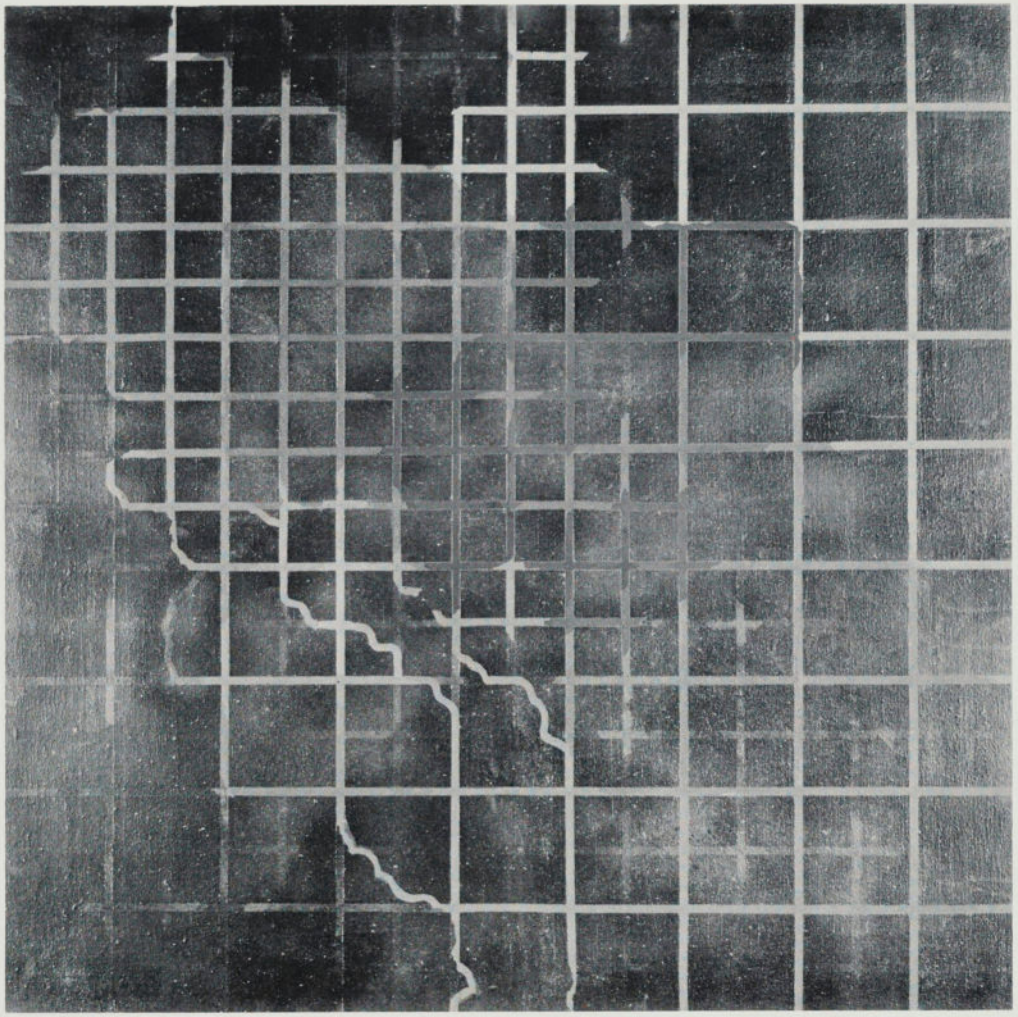
qu'un regard nouveau se posait sur elle. On aura reconnu là une des techniques de la participation.

Avec «Duo-réflex», une installation de miroirs au Musée d'art contemporain, en 1970, Serge Tousignant poussera cette expérience de participation à sa limite en faisant des participants eux-mêmes les agents du phénomène visuel.

Plus tard, l'utilisation de la technique photographique va lui permettre de multiplier les effets optiques et de donner à ses oeuvres un aspect cinétique, au niveau d'une première lecture, même si l'ensemble paraît se transformer en une abstraction, grâce à une lecture globale. Ainsi, on a pu dire de Serge Tousignant que «c'est un réaliste qui conteste le réalisme à travers les conventions de l'art.» Pour bien comprendre ce phénomène, il faut donner des exemples, et à cet égard, ses réalisations les plus récentes sont probablement les plus probantes. Je pense à ses coins d'atelier, à ses bâtons dans le sable et à ses neiges.

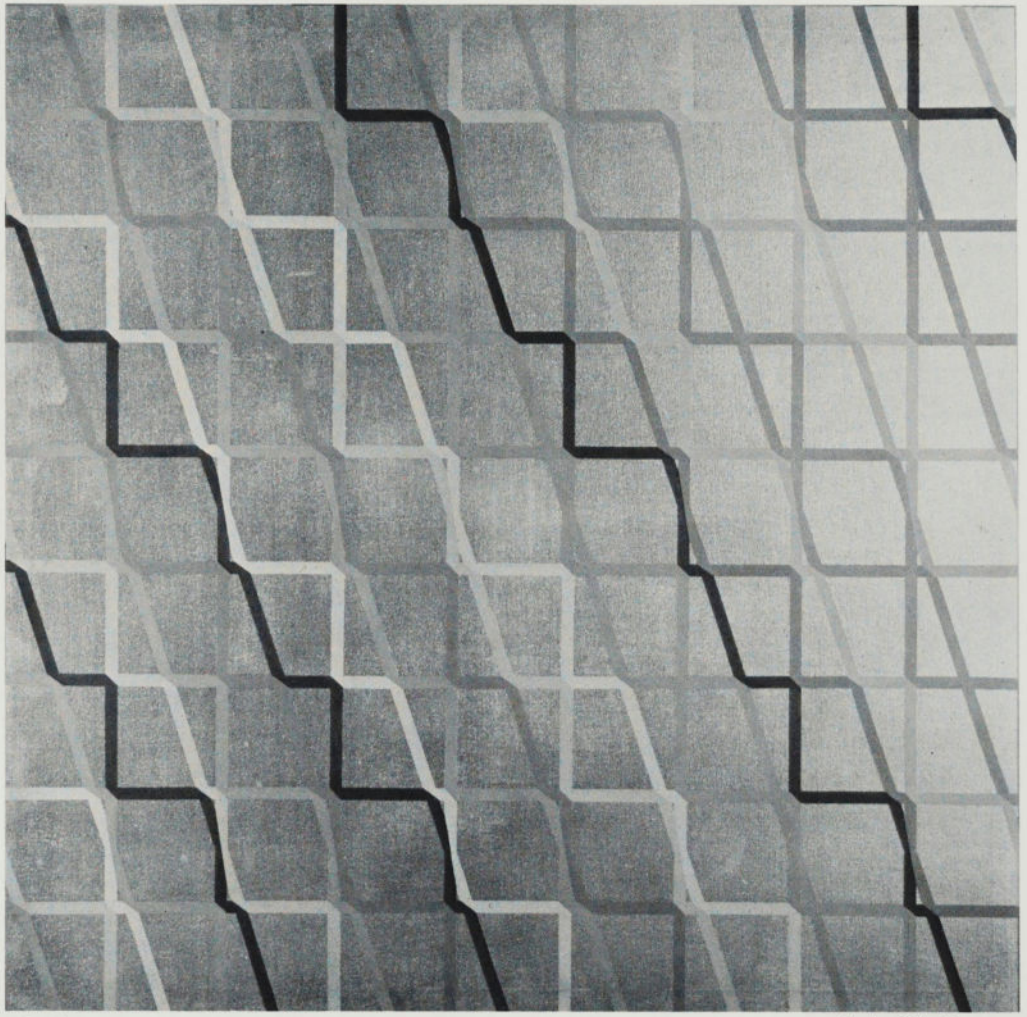
Au sujet des coins d'ateliers je laisse la parole à l'artiste. Il explique que «dans une série d'images montées en cinq étapes progressives, la perception des coins d'atelier est altérée par le changement d'éclairage opéré dans les séquences-photos accumulées en composition modulaire.

«Dans cette répétition d'images semblables où interviennent des modifications d'ombre et de lumière apparaissent



3-**Altération trammée,** 1967
acrylique et peinture aluminium sur toile,
36"x36"
collection de l'artiste

Photo: Gilles Dempsey



4-**Radiante I,** 1967
acrylique et peinture aluminium sur toile,
44"x44"
collection de l'artiste

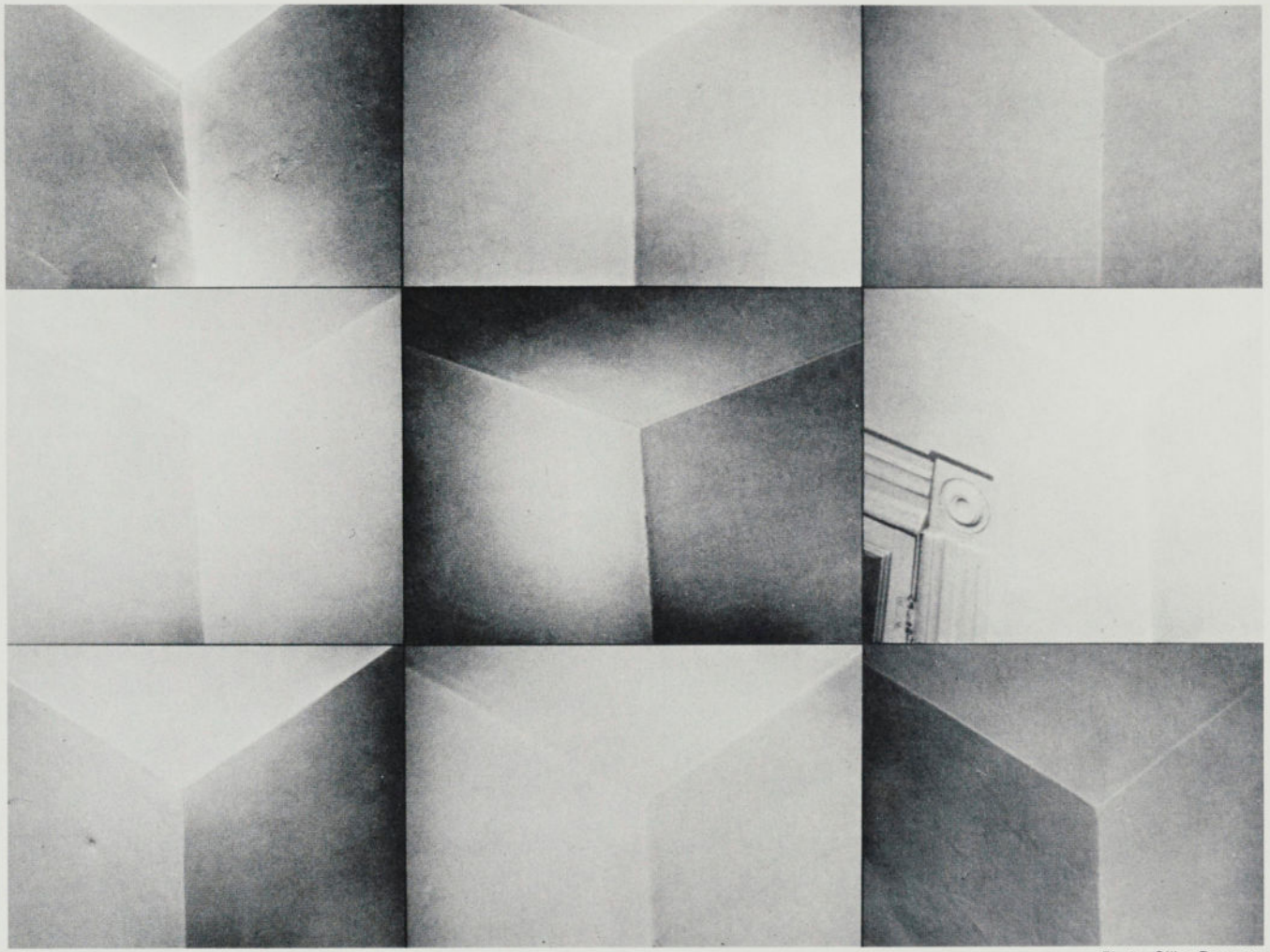
Photo: Gilles Dempsey

à certains endroits des éléments référentiels (des portes) qui restituent à ces images abstraites leur contexte réel et qui rétablissent les notions d'espace et de dimension de l'environnement représenté dans les photos. La juxtaposition de photos dit-il, me permet de composer une grille dans laquelle je fais courir des modulations de pâle et de foncé, au travers de la surface globale de l'oeuvre et propose par le fait même une lecture additionnelle».

Puis, Serge Tousignant commente une autre série de recherches. «Ce sont toujours les mêmes sujets, des coins d'atelier, mais les propositions sont ici différentes. Dans chaque coin, des rubans gommés collés aux murs et au plafond forment le dessin d'un cube. Selon les variations d'angles de prises de vue lors de la photographie du coin, le cube se transforme, devient plat ou se creuse en perspective. Cette démarche fait disparaître le coin d'atelier et accentue l'impression de flottement dans l'espace, du cube, formé par les rubans gommés.

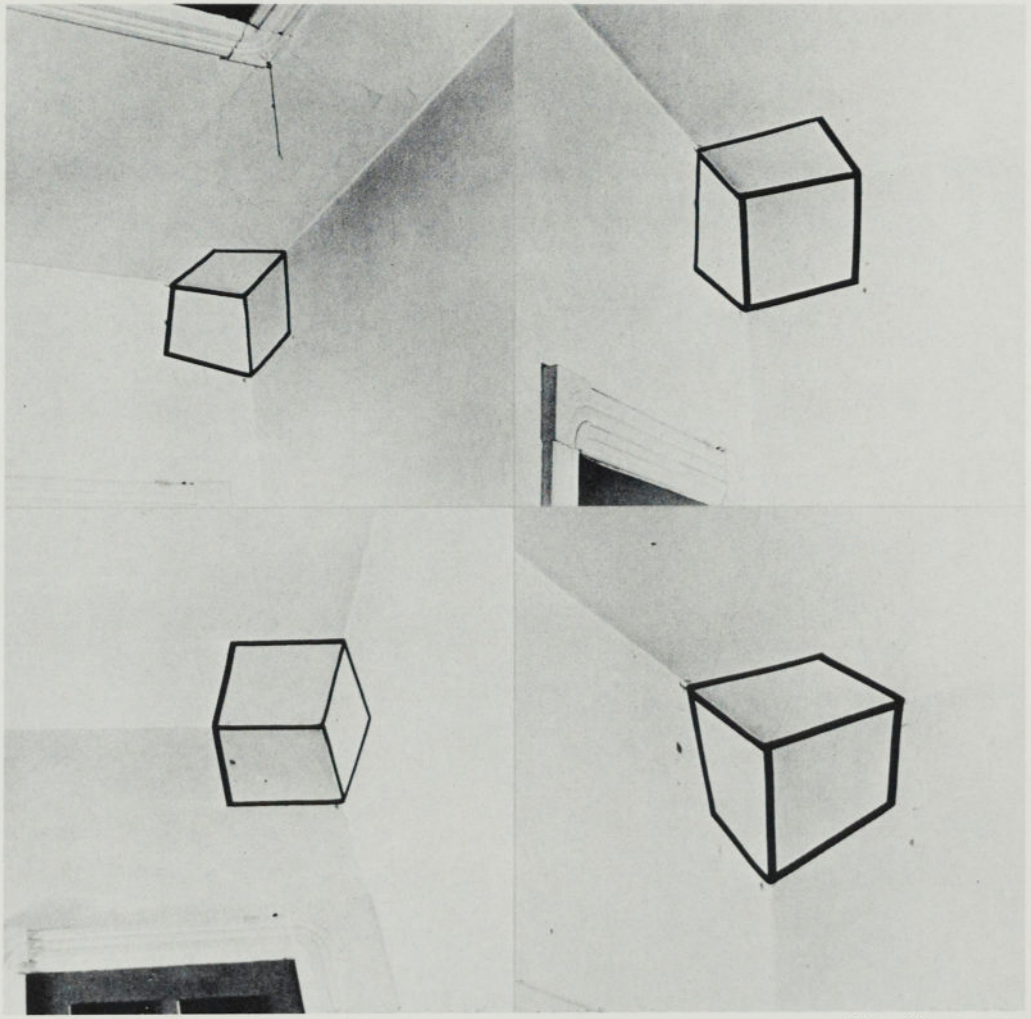
«Ceci provoque une double lecture de l'oeuvre: une grille de fond composée de l'accumulation séquentielle des photos des coins d'atelier et de l'environnement, et une seconde grille de surface composée des cubes flottant dans un espace indéfini».

Parlons maintenant de ses effets de neige. Supposons que vous êtes sur une route droite, que sur cette route dont la perspective se prolonge à l'infini ondule



5-**Neuf coins d'atelier,** 1973
impression xérographique,
collection de l'artiste

Photo: Gilles Dempsey



6-**Ruban gommé sur un coin d'atelier, 4 points de vision,** 1974
impression xérographique,
25"x25"
collection de l'artiste

Photo: Gilles Dempsey

une fine neige poussée par le vent. Si vous prenez une série de photos, deux éléments s'y inscrivent: la route, toujours la même, et la neige, toujours changeante. Si vous faites un montage de ces photos, vous percevez un espace statique, la route, et un élément cinétique, la neige. Chaque photo n'est qu'un moment dans le déroulement de cette tourmente dont l'ensemble finit par constituer un mouvement modulé sur fond de route.

Le problème de l'espace-temps est au coeur de l'art de Serge Tousignant, comme on a pu s'en rendre compte. Il étudie le même phénomène quand son appareil-photo capte les traces de la neige tombante sur un fond de mur de briques. La contradiction espace-temps est figurée par le mur et par le mouvement aléatoire des flocons de neige qui n'inscrivent que des stries sur la pellicule. Ces oeuvres se situent dans le prolongement des premières lithographies de l'artiste. Il en va de même pour l'effet produit par ses bâtons plantés dans le sable et photographiés selon la position du soleil et de l'observateur. Toujours un carré d'ombre s'inscrira sur le sable, mais les bâtons auront les orientations les plus imprévues. Dans cette réalisation photographique et plastique, toute une conception cosmologique est implicite. L'artiste, pourrait-on dire, impose au soleil ses quatre volontés (sous forme de lignes d'ombre en carré sur le sable). Les bâtons, dans la lumière, figurent une libre gestualité. Pourtant, ces images une fois rassemblées n'évoquent plus qu'une série de signes abstraits sur fond de sable.

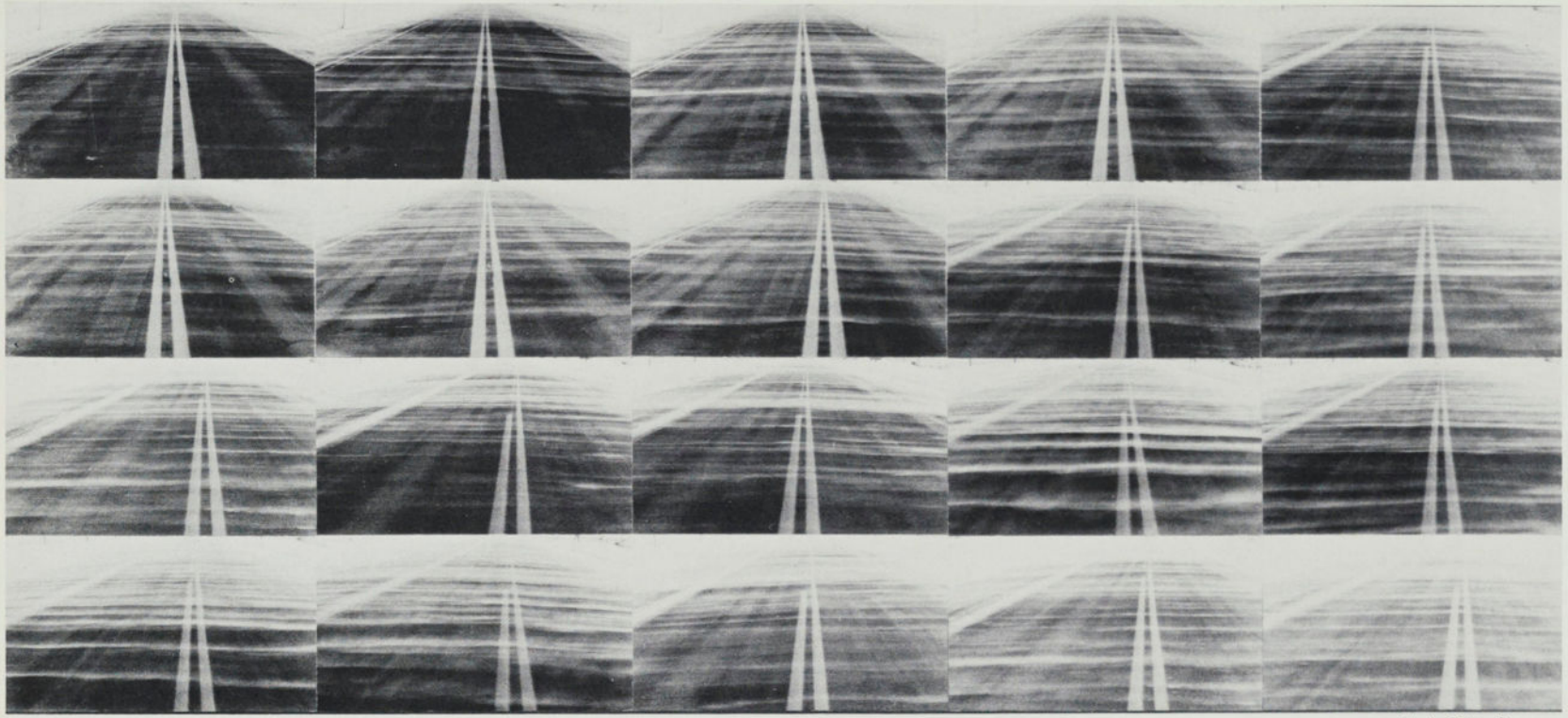
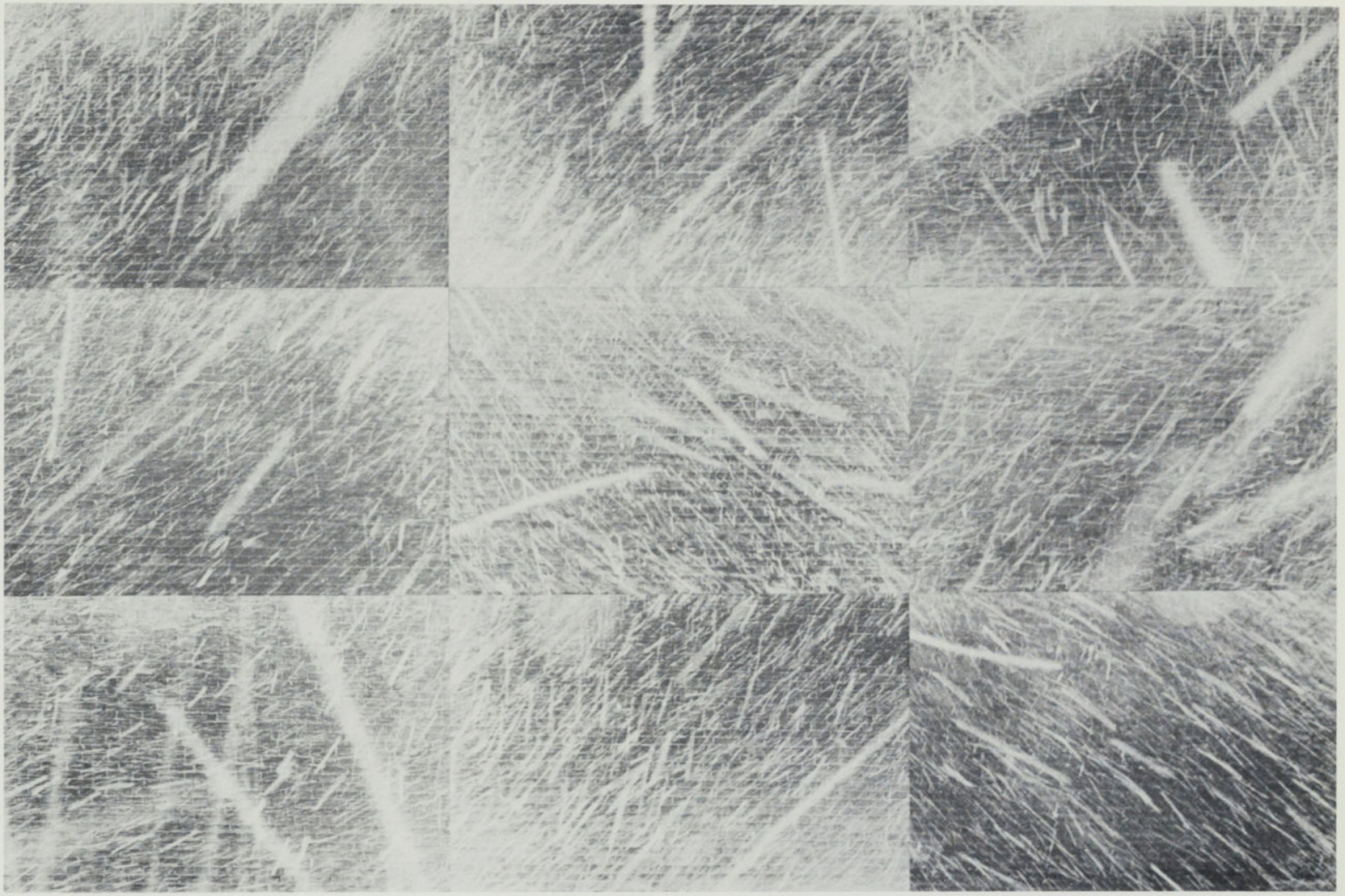


Photo: Gilles Dempsey

7-**Dessin de neige et de temps, route 25 nord,** 1977
photographie en couleur sur panneau de bois,
52"x112"
collection de l'artiste



8-**Dessin de neige et de temps no. 2,** 1977
xérographie sur panneau de bois,
60"x90"
collection de l'artiste

Photo: Gilles Dempsey

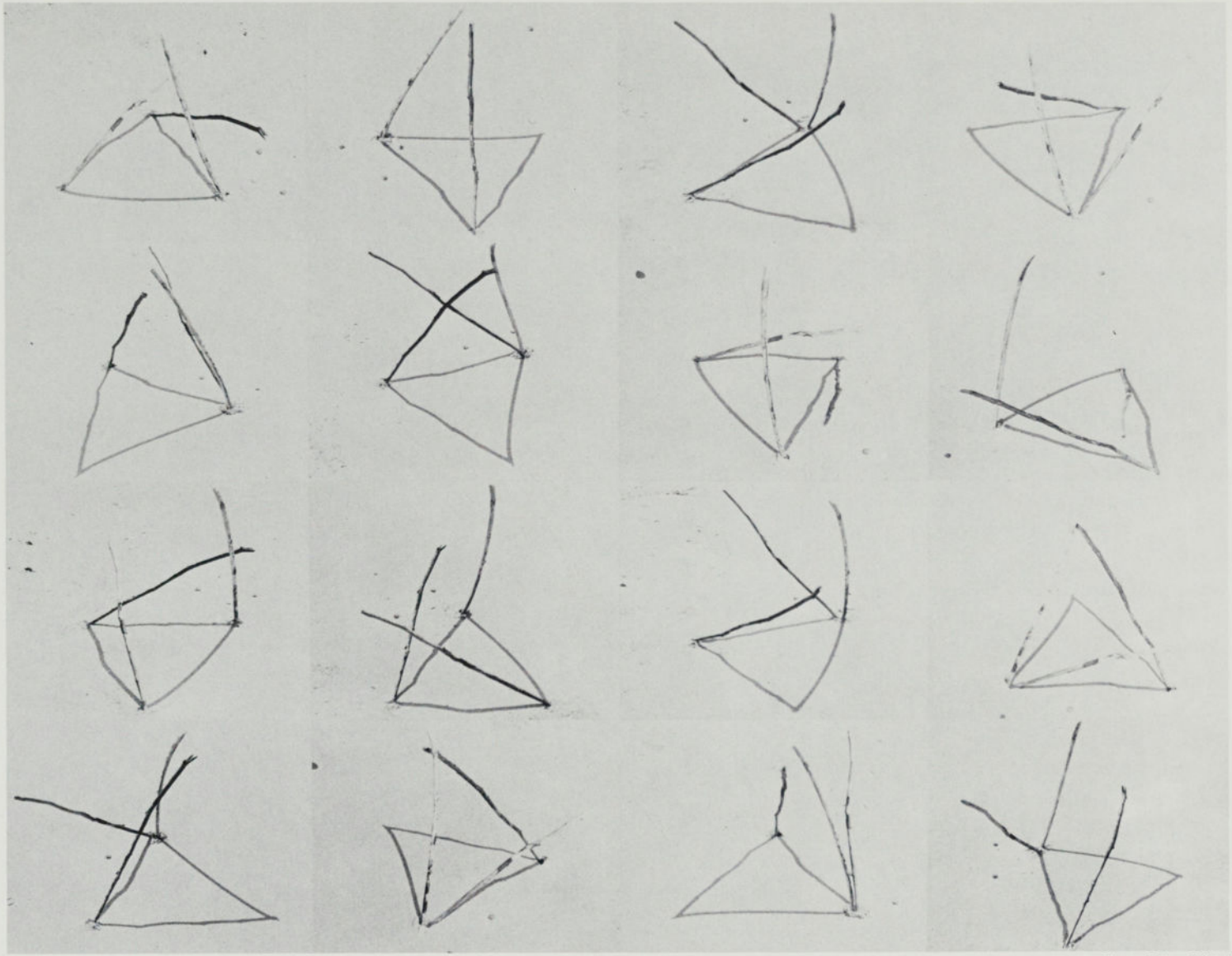
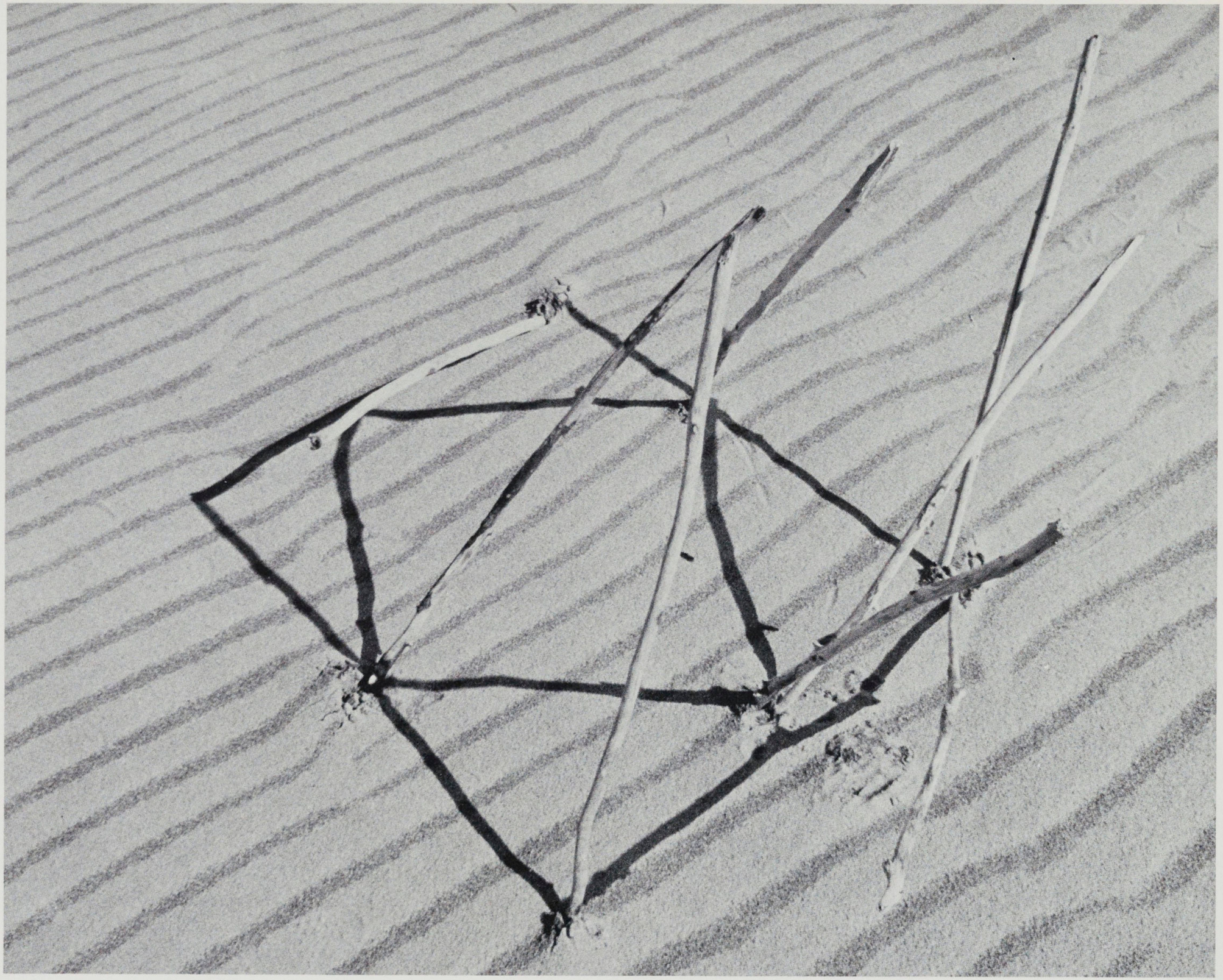


Photo: Gabor Szilasi

9-**Géométrisation solaire triangulaire, 16 variations,** 1979
photo-montage en couleur
collection Musée d'art contemporain, Montréal



10-**Dessin solaire no. 1,** 1980
photographie couleur
collection de l'artiste

Photo: Serge Tousignant

D'où la double lecture selon qu'on se réfère soit à l'image modulaire, soit à l'ensemble.

Tout au long de son parcours, Serge Tousignant joue ainsi sur l'ambiguïté de la perception. Son utilisation des miroirs en est la preuve: ils captent et renvoient le reflet aléatoire d'un moment, d'un passage, d'une façon de voir. Par définition, l'art est artifice, et l'artiste, ici, en est parfaitement conscient.

Par toute une série de propositions et d'expériences visuelles, l'oeuvre de Tousignant ébauche avec un certain humour un commentaire sur notre perception de la réalité.

La perspective classique elle-même a été inventée pour imposer aux hommes une certaine vision du monde. Et c'est pour brouiller les sentiers battus de l'histoire de l'art que Serge Tousignant a utilisé une grande reproduction de la Joconde, en pièces détachées, pour y faire circuler des «regardeurs» qui font partie de cette image classique reconstituée grâce à la technique du vidéo. Décidément, la Mona Lisa, mieux connue sous le nom de la Joconde, est très malmenée par les artistes de notre temps. On se souviendra que Marcel Duchamp lui avait mis des moustaches. C'est qu'elle est à la fois le symbole par excellence de l'art classique et de la fausse représentation! Le traitement que Tousignant lui fait subir n'est pas celui d'un iconoclaste, mais d'un démystificateur, grâce à la participation du public. C'est du hasard contrôlé.

Donc, ce qui caractérise la démarche de Tousignant, on peut le lire dans chacune de ses oeuvres. Le problème de la dualité spatiale apparaît dès le début, dans ses lithographies, où se juxtaposent des figures géométriques et des éléments instables, spontanés. Ce problème se pose sous diverses formes dans ses oeuvres subséquentes: reflets changeants dans ses tableaux peints sur aluminium; espaces illusoires dans ses sculptures réflétées dans des miroirs; mouvements ou perceptions aléatoires dans ses oeuvres réalisées au moyen de la photographie.

Mais alors, un autre aspect de son oeuvre se précise: celui de l'analyse modulaire et de la synthèse d'assemblage, ce qui renforce la nécessité d'une lecture à deux ou même à trois niveaux, puisque chaque image référentielle joue sur une différence. L'effet cinétique ainsi obtenu ne tient plus seulement au déplacement du «regardeur»; il est inscrit dans l'oeuvre.

Ses dessins, ses frottis, ses montages, ses lithographies en relief, ses sérigraphies pliées, ses encres sur acétate, ses constructions sur plexiglas jouent un jeu complexe entre le bidimentionnel et le tridimentionnel. S'agit-il seulement de surfaces ou de reliefs? Et parfois, les reliefs réels donnent l'impression d'une surface plane. Pourtant, ce n'est pas la perspective classique qui est en cause, mais des constructions, des dessins parfois linéaires, des structures ou des effets de couleurs.

On serait en droit de se demander si l'oeuvre de Serge Tousignant va au-delà de l'illusion optique. Pour ma part, je réponds oui, sans hésitation et j'abonde dans le sens de ce que disait à son propos Louise Letocha: «L'objet esthétique qui en résulte nie la réalité, mais confirme l'artiste dans son rôle de créateur d'une réalité qui serait la seule existante».(1) Cette oeuvre oblige le «regardeur» à se poser des questions sur sa perception (et donc sur sa conception) de la réalité. C'est un art de douteur, de mystificateur/démystificateur, car ses cartes ne sont pas truquées (ni ses photos). Tout ce qu'il fait pourrait s'apparenter, dans le domaine visuel, à la recherche pure dans les sciences.

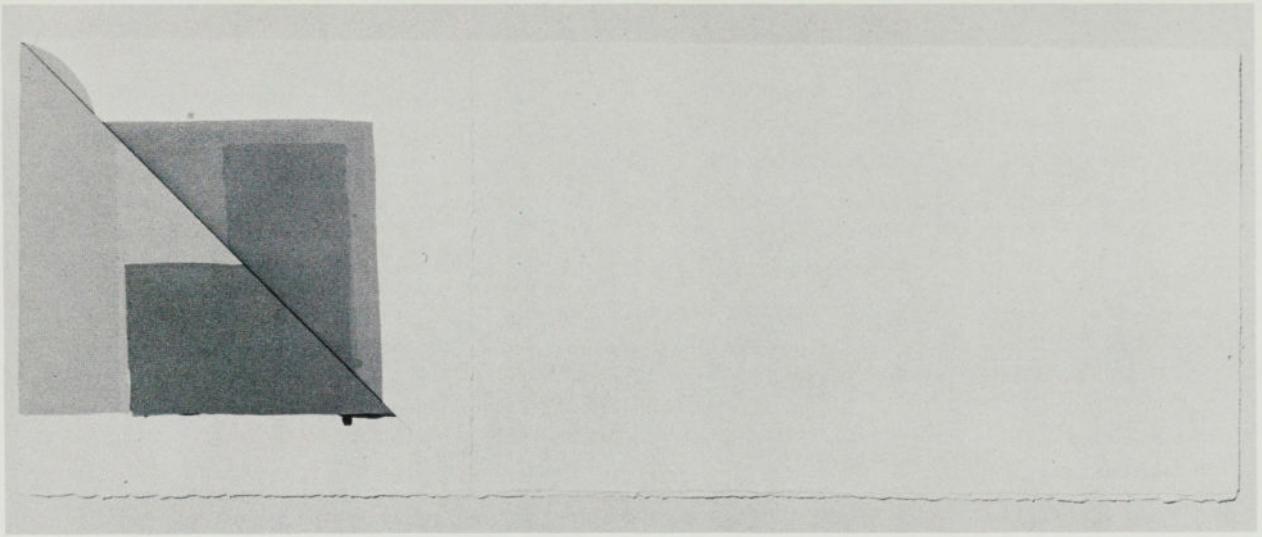
En dynamisant l'oeuvre d'art, en la reproduisant parfois à l'aide de moyens conventionnels ou mécaniques, il lui enlève son double alibi d'oeuvre unique et d'oeuvre intemporelle. Il la replace dans le flux du temps.

Par ses constantes recherches, il nie à l'artiste cette dignité de grand-prêtre qui répète le même rituel, il crée des ruptures dans la continuité, il introduit de l'humour dans la perception, il établit de nouveaux rapports entre l'artiste et son public par le biais de la participation, bref, il désacralise l'art. En outre, il fait prendre conscience du fait que l'oeuvre est le résultat d'un processus, et que le premier «regardeur», c'est l'artiste lui-même.

Photo: Serge Tousignant

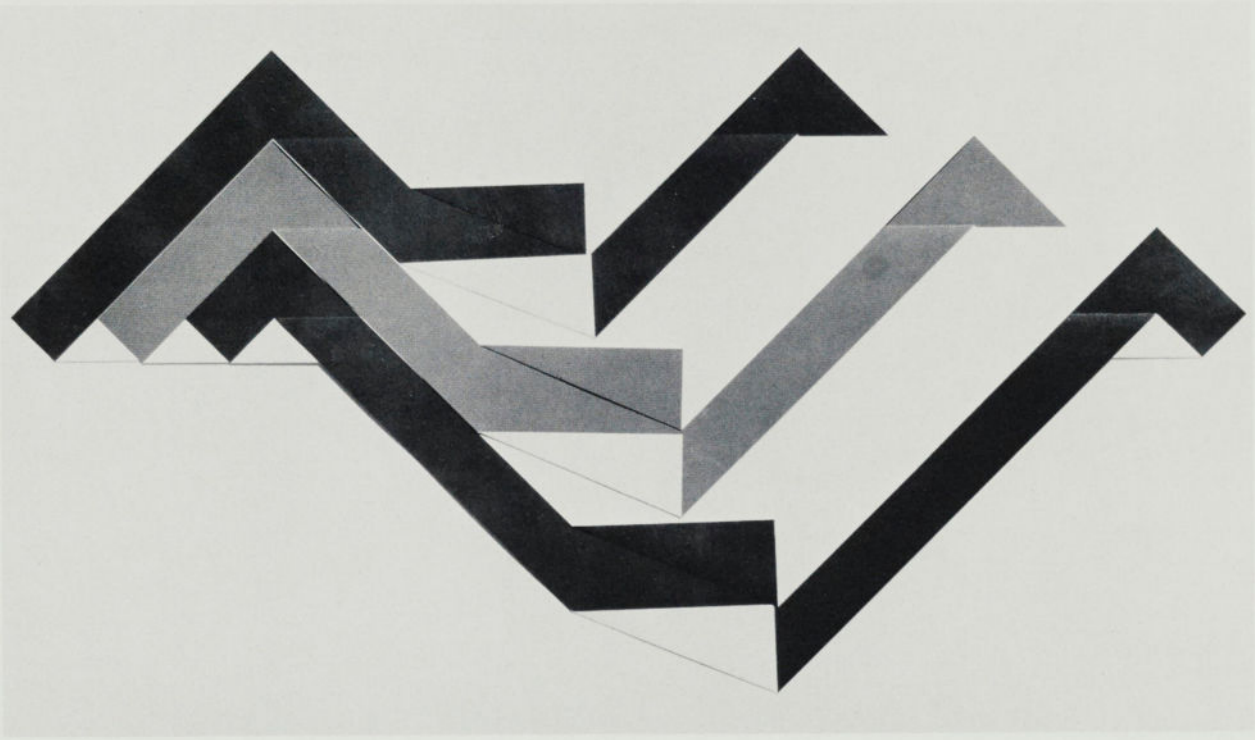
11-**Mona, la chaise,** 1975
maquette: métal peint, chaise,
4'x15'
collection de l'artiste

Photo: Gilles Dempsey

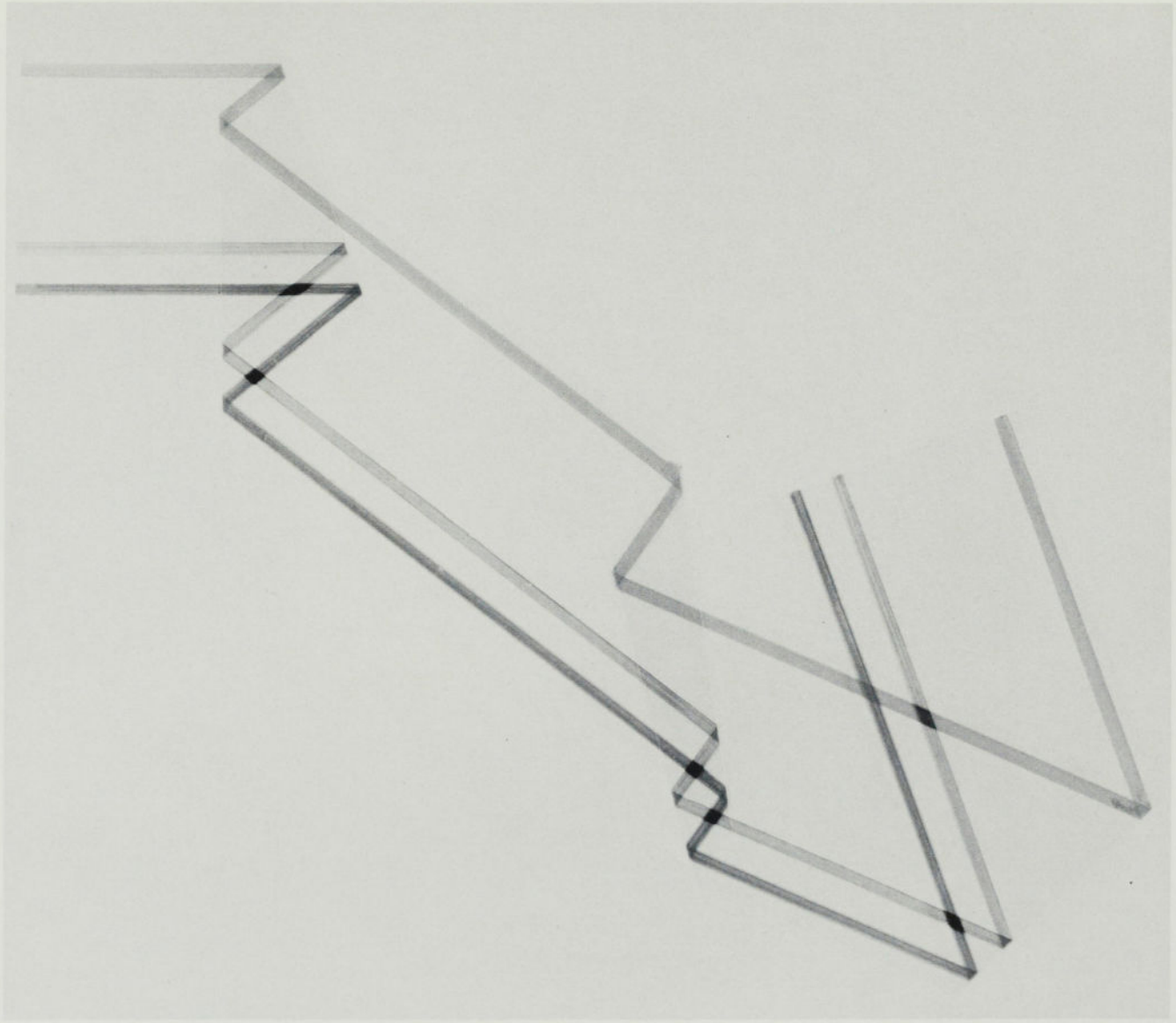


12-**Rosy,** 1966
lithographie pliée
collection de l'artiste

Photo: Gilles Dempsey



13-**Circuit sandwich,** 1967
sérigraphie pliée
collection Pierre Doyon



14-**Circuit translucide glissant,** 1967
encre sur acétate plié
collection de l'artiste

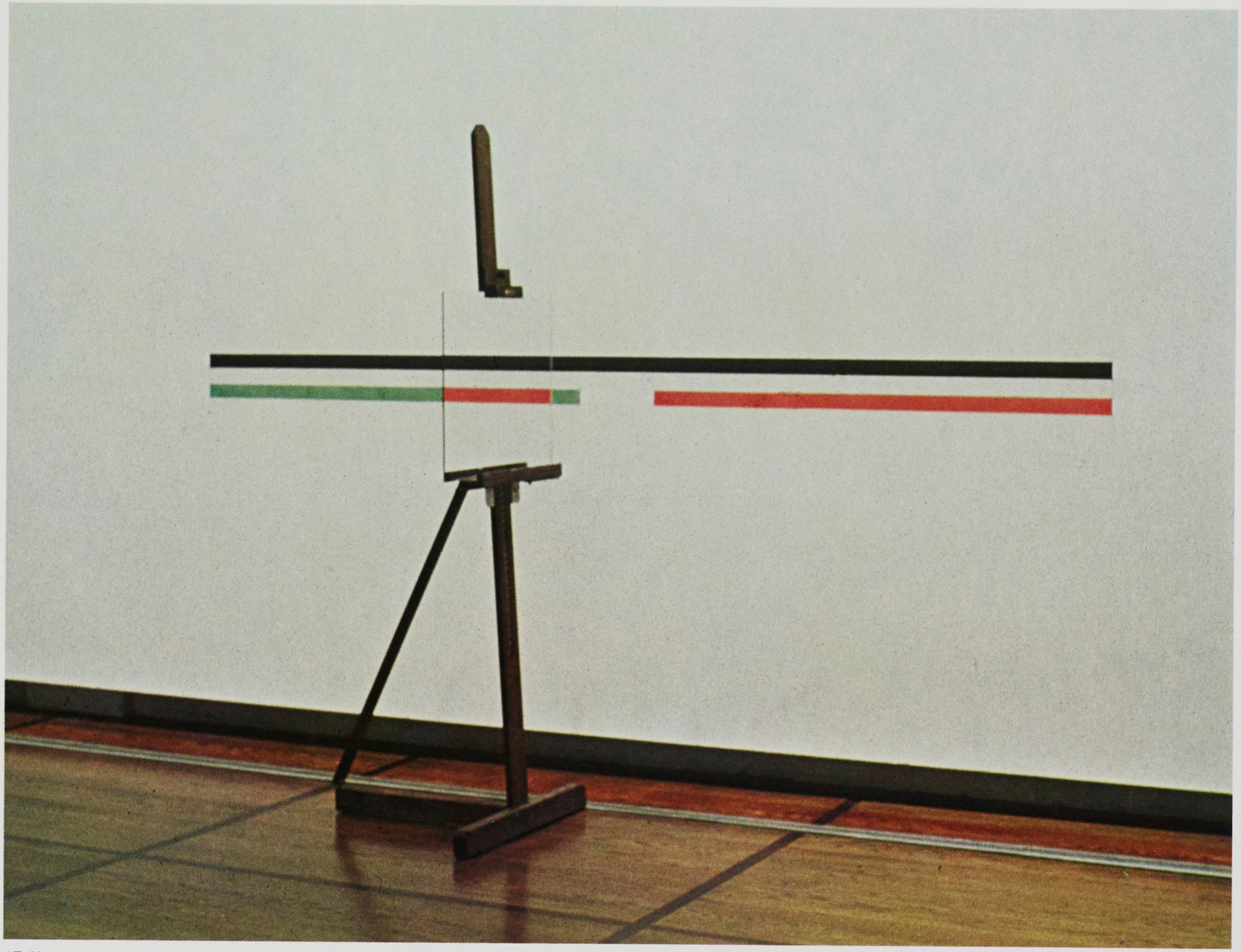
Photo: Gilles Dempsey

15-**Frottis du Diamant Jaune,** 1970
graphite sur papier,
21"x27"
collection de l'artiste

Photo: Gilles Dempsey

16-**Flash,** 1968
acier peint et acier inoxidable poli,
32"x36"x55"
collection Gérard Beaulieu

Photo: A. Mathieu



17-**Hommage à Margritte,** 1972
chevalet, miroir et ruban gommé
collection de l'artiste

Photo: Serge Tousignant

Donc, il enseigne à voir! C'est là, je crois, une des premières fonctions de l'artiste, car l'évolution de l'art, c'est aussi celle du «regard». À chaque époque et dans chaque civilisation, il fut différent. Par ses documents, l'histoire de l'art en témoigne... (vraiment?)

Si l'on tient compte du fait que la documentation visuelle accessible est en grande partie faite de reproductions, peut-on s'y fier? À la «réflexion», ce n'est pas du tout certain, et Tousignant nous invite, dans son **Hommage à Magritte**, à mettre en doute les apparences qui sont la réalité même de l'oeuvre d'art. Si vous voyez une ligne rouge sur un mur et qu'en vous approchant, un miroir vous renvoie l'image d'un bout de ligne verte, qu'allez-vous faire? Nier ces couleurs? Pourtant, elles sont là. Ainsi, la réalité picturale se transforme selon le point de vue. Pour s'en convaincre, il suffirait de comparer les différentes reproductions de la Joconde que l'on vend au Louvre avec l'original, qui n'est plus, lui-même qu'un fantôme du tableau peint il y a plus de quatre siècles par Léonard de Vinci.

Donc, le temps, le mouvement, la transformation sont des composantes essentielles de l'oeuvre d'art, non seulement le temps qui dégrade et détruit, mais le temps comme énergie cinétique, même si l'image globale se fige en une structure qui semble défier les lois de la durée.

L'évocation de Duchamp, au début de cet article, n'est pas fortuite. Je ne pense pas du tout en terme d'influences, mais

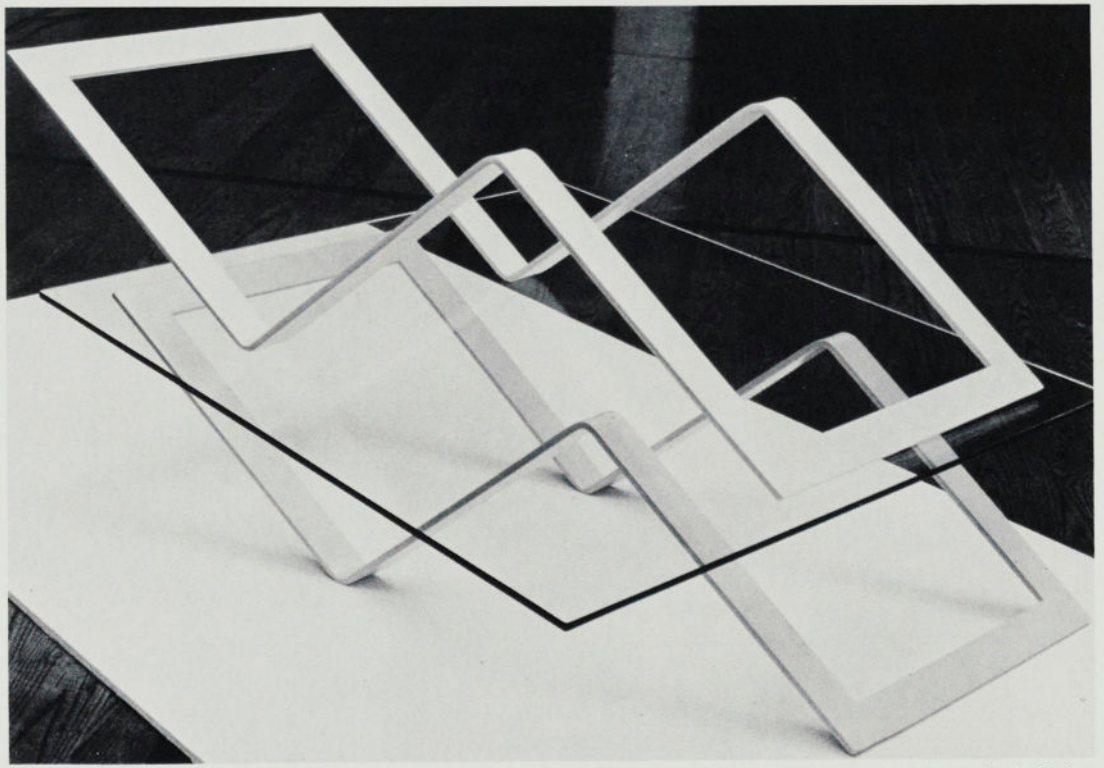
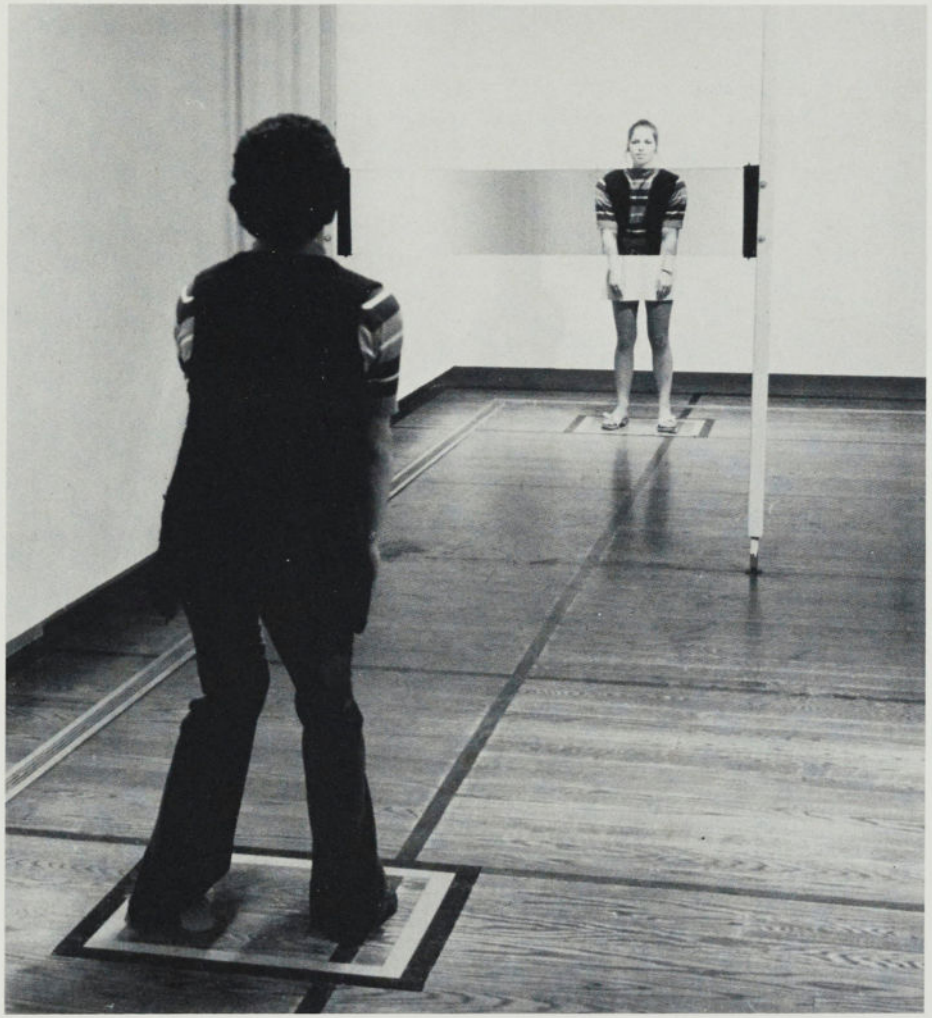


Photo: Office du film du Québec

18-**Modules jaunes,** 1967
acier peint et verre,
24"x40"x48"
collection de l'artiste



19-**Duo-reflex, module 3,** 1969
miroirs, métal et ruban gommé
environnement 60'x50',
collection de l'artiste

Photo: Office du film du Québec

d'affinités, car les deux artistes ne travaillent pas dans le même esprit. Pourtant, de nombreux facteurs les rapprochent: exploitation de l'humour, expérimentations dans de multiples directions, utilisation de moyens mécaniques pour obtenir des résultats esthétiques, implication des «regardeurs» dans la reconstruction de l'oeuvre, désacralisation de l'art, conceptualisation qui n'exclut pas le hasard.

«La sculpture n'est pas une sculpture: c'est une mise en forme d'une idée qui n'a pas au départ une optique sculpturale et qui ne se précise que dans l'élaboration».(2)

Tout le vocabulaire visuel de Tousignant est constamment en mutation, ce qui explique son recours à des mots qui expriment le changement, quand il explique ses oeuvres: «En exploitant des phénomènes de réflexion comme illusion optique, je peux créer de nouveaux espaces où les formes, les volumes et les objets se complètent par eux-mêmes. Je peux donner l'impression qu'un volume pénètre le sol, les murs ou le plafond. Je peux modifier les couleurs ou encore les faire passer d'une forme à une autre...» «Série de douze dessins d'un cube qui se transforme par étapes successives en modulations dégradées du pâle au foncé...» «Transformation en trois séquences d'un élément naturel modifié par l'homme et superposé pour composer une image-totem: transformation plastique, transformation matérielle et finalement transformation fonctionnelle de l'arbre en une boîte-contenant.

«Je matérialise le temps, le mouvement et l'espace que je transpose séquentiellement dans un assemblage formel d'un plan fixe repéré, où un élément mobile, variable, léger et transparent contraste avec l'opacité, la stabilité et la rigueur géométrique d'un élément lourd, devant lequel il est fixé...».(3)

Voilà le message secret (et pourtant très apparent) de l'oeuvre de Serge Tousignant. La réalité existe tant que le mouvant y a libre cours. Si elle ne fait plus qu'un avec la grille, avec le géométrique, avec le préconçu, alors, elle se désagrège ou se fige. Le monde vivable ne peut exister que grâce à l'aléatoire et au hasard qui génèrent le vivant.

Gilles Hénault
poète, critique d'art

(1) Ateliers, vol. 4, no 1, cité dans la monographie d'Yvan Boulerice.
(2) La Presse, 23 novembre 1968, Monographie d'Yvan Boulerice.
(3) Serge Tousignant. Monographie d'Yvan Boulerice.

Notes biographiques

PIERRE AYOT
Né à Montréal en 1943

Etudes:

1965 Ecole des Beaux-Arts, Montréal
Diplôme ès arts

Expositions individuelles:

1965 Ecole d'architecture de Montréal
1966 Galerie Agnès Lefort, Montréal
1968-
1969 Atlantic Provinces Art Circuit, Canada
1968 Bau-Xl Gallery, Vancouver, Colombie Britannique
Gallery Pascal, Toronto,
1973 Marlborough-Godard, Montréal
1979 Graff, Montréal
1980 Musée d'art contemporain, Montréal
Gallery Pascal, Toronto

Expositions collectives:

1965 Musée des beaux-arts de Montréal
Concours artistique de la Province de Québec
"5th Calgary Graphics Exhibition", Alberta
1966 "Canadian Watercolours, Drawings and Prints", Galerie nationale du Canada
1967 "Exhibition of Canadian Prints and Drawings for Australia", itinérante
"Seventh Annual Calgary Graphics Exhibition" Alberta
"Fourth Burnaby Print Show", Burnaby, Colombie Britannique
"Perspective 67", The Art Gallery of Ontario, Toronto
1967-
1968 Exposition itinérante organisée par la Galerie Nationale du Canada
1968 Martha Jackson, New York
1969 Bibliothèque nationale de Paris
Musée des Beaux-Arts de Nantes et de Nice
1970 Galerie des Nouveaux Magasins, Lausanne, Suisse
1971 "Premio Internazionale Biella per l'Incisione", Rome
Seattle Art Museum, Washington, Etats-Unis
"6th Burnaby Print Show", Burnaby Art Gallery, Colombie Britannique
1972 "Pop-Québec", Centre Saidye Bronfman, Montréal
"Salon international d'art, Bâle, Suisse
1973 Centre culturel canadien, Paris
Simon Fraser University, Vancouver
Edmonton Art Gallery, Alberta
Norman Mackenzie Art Gallery, Regina, Saskatchewan
Marlborough-Godard, Toronto
1973-
1974 "Canadian Printmakers'Showcase", Carleton University, Ottawa
1974 Marlborough Graphics, New-York, Etats-Unis
"58e Exposition annuelle des peintres-graveurs", Montréal, Toronto
1975 "Québec '75", itinérante, réalisée par l'Institut d'art contemporain de Montréal
"Projet 80", Montréal
1976 "Trois générations d'artistes québécois: 1940, 1950, 1960", Musée d'art contemporain, Montréal
Graff, Montréal
Art Gallery of Ontario, Toronto
"Gravures contemporaines du Québec", Programme Art & Culture, COJO, Place des Arts, Montréal
"Corridart", Programme Art & Culture, COJO, rue Sherbrooke, Université du Québec, Véhicule Art Inc., Montréal
1977 Centre culturel de l'Université de Sherbrooke
1978 Musée du Québec, Québec
"Estampes du Québec", itinérante, Musées de France
"Graphex 6", Art Gallery of Brant, Brantford, Ontario
Université du Québec à Montréal
"Tendances actuelles au Québec", Musée d'art contemporain, Montréal
1979 Art Gallery of Ontario, Toronto
1979-
1980 "Graphex 7", Art Gallery of Brant, Brantford, Centre Saidye Bronfman Montréal
1980 "L'Estampe au Québec 1970-1980", Musée d'art contemporain, Montréal
Harbourfront Art Gallery, Toronto
1981 "Pierre Ayot, Gilles Boisvert, Cozic, Serge Lemoyne, Serge Tousignant", Atelier Graff, Montréal

Bourses:

1971-
1974-
1979 Conseil des arts du Canada, Ottawa

Activités professionnelles:

1965- Professeur, Ecole des Beaux-Arts, Université du Québec, Montréal
1966- Fondateur-directeur de l'Atelier Graff, Centre de conception graphique, Montréal
1969 Participation à la formation du groupe Média Gravures et Multiples, Montréal
1973 Réalisation d'une murale, Edifice Radio-Canada, Montréal
1979-
1980 Membre du comité exécutif, Conseil de la gravure du Québec

Bibliographie:

Jasmin. Claude. **La Presse,** 4 décembre 1965.
"Ayot et Lorrain - du neuf"
Ballantyne. Michael. **The Montreal Star,** 26 février 1966.
"Recent Acquisitions. Solo Shows"
Ballantyne. Michael. **The Challenge,** janvier 1966.
"Loyola Bonsecours has its first show"
Ballantyne. Michael. **The Montreal Star,** janvier 1966.
"Seven Graphic artists at Loyola - Bonsecours Centre"
Ballantyne. Michael. **The Globe and Mail,** 12 octobre 1968.
"Loyola - Bonsecours has its first show"
Dritzwiser. Kay. **The Globe and Mail,** 2 novembre 1968.
"The posters that out the pop art"
Robillard. Yves. **La Presse,** 24 février 1968.
"Galerie de l'Atelier: gravures tirées d'un album intitulé "Pilulorum"
Robillard. Yves. **La Presse,** 18 mai 1968.
"Les beaux-arts à l'âge des "Belles petites choses" Une seule révélation"
Robillard. Yves. **La Presse,** 17 août 1968.
"Intégration des images du milieu chez les jeunes"
Arbec. Jules. **Vie des Arts,** no 53.
"La Chasse-galerie"
Thériault. Normand. **La Presse,** 12 juillet 1969.
"Une collection qui se bâtit au jour le jour"
Kuenzie. André. **The Gazette,** 1970.
"Jeunes graveurs canadiens"
L'Horizon, 15 avril 1970.
"Inauguration de la galerie d'art. Centre culturel de Joliette"
Dean. Tom. **Montreal Star,** 3 juin 1970.
"Graff Artist Workfine. Striking"
Heywood. Irène. **The Gazette,** 1er août 1970.
"Montreal Graphic Artist Show Work in Switzerland"
Raphael. Shirley. **Vie des Arts,** été 1970.
California: "Research in the Graphic Arts"
Allègre. Christian. **Le Devoir,** 9 janvier 1971.
"L'art ou les artistes"
Thériault. Normand. **La Presse,** 27 mars 1971.
"Les Suisses arrivent"
R.D.. **L'Écho,** 9 février 1972.
"Les graveurs au Carrefour"
Toupin. Gilles. **La Presse,** 13 mai 1972.
"Pop Québec"
White. Michael. **Vie des Arts,** été 1972. no. 67.
"Le Pop Québec"
Toupin. Gilles. **Artscanada,** octobre/novembre 1972.
"A letter from Gilles Toupin". GRAFF
Paradis. Andrée. **Colloquio Lisboa,** Portugal. La série/15e Ano/Février 1973.
"La jeune peinture québécoise"
H.G.C.. **La Presse,** 1973.
"La prochaine tournée de GRAFF à Paris" par **Nouvelles littéraires,** Paris janvier 1973
Toupin. Gilles. **La Presse,** 7 avril 1973.
"Rose nanan"
The Vancouver Sun, 11 avril 1973
"Prints at Simon Fraser University Show Verve. Fantasy"
Bates. Catherine. **The Montreal Star,** 7 avril 1973.
"Marlborough-Godard. Pierre Ayot. David Bolduc"
White. Michael. **The Gazette,** 14 avril 1973.
"Three eras in the Montreal art story"
Toupin. Gilles. **La Presse,** 3 mai 1973.
"Les Graffiens nous envahissent"
Toupin. Gilles. **La Presse,** 12 mai 1973.
"Des bonbons. des amours et des hommes"
White. Michael. **The Gazette,** 19 mai 1973.
"A "graphic" look at Quebec"
Bates. Catherine. **The Montreal Star,** 26 mai 1973.
"Licensed to print"
Vie des Arts, été 1973. no 71
"Pour l'exposition Pack-Sack. des mannequins. grandeur nature. représentent l'équipe Média-Gravures"
Gillon. Michèle. **Vie des Arts,** été 1973. no 71.
"Les Graffofones de GRAFF"
La Tribune, 2 novembre 1974.
"Deux artistes en quête d'expression inédite"
Troster. Cyrel. **Art Magazine,** vol. 5. no 16. 1974.
"Pop-pourri: Fall Shows"
Gosselin. Claude. **Le Devoir,** 2 novembre 1974.
"Les expositions"
Gosselin. Claude. **Le Devoir,** 21 décembre 1974.
"Mesdames. Messieurs.. Pierre Ayot. illusionniste!"
Toupin. Gilles. **La Presse,** 21 décembre 1974.
"D'une exposition à l'autre"
De Guise. Claude. **La Presse,** 20 septembre 1975.
"GRAFF fête ses dix ans par trois jours d'encan"
Gosselin Claude. **Le Devoir,** 20 septembre 1975.
"Bonne fête GRAFF pour ses dix ans"
Toupin. Gilles. **La Presse,** 13 novembre 1975.
"GRAFF au Musée d'art contemporain"
Toupin. Gilles. **La Presse,** 22 novembre 1975.
"GRAFF et les aventures de l'estampe"
Letocha. Louise. **Ateliers,** vol. 4. no 4. 1975-76.
"GRAFF"
Thériault. Normand. **Ateliers,** vol. 4. no. 4 1975-76
"Québec 75. 16 oct. - 23 nov."
Paxton. Maureen. **Art Magazine,** vol. 7. no. 28 1976.
"Imprint '76"
Lefebvre. Germain. **Vie des Arts,** 20. 29. printemps '76
"L'art québécois contemporain au Musée"
Toupin. Gilles. **La Presse,** 26 juin 1976.
"L'art aussi fait ses jeux"
Art Magazine, été 1976.
"Design from a poster by Pierre Ayot for the Canadian Artists-Athlets Coalition 1976 Olympics cover"
Burnett. D.. **Artscanada,** août 1976.
"Permis de démolir"
Mc. Conathy. D.. **Artscanada,** août 1976.
"Corridart: The instant archeologist: la croix du Mont-Royal"
Hénault. Gilles. **Vie des Arts,** été '76.
"Paradoxes sur les arts et les sports"
La Presse, Perspectives, 2-7 août 1976.
"Feu Corridart"
Scheizer. Elizabeth. **Art Magazine,** vol 8. no 31/32 1977.
"Print-making in Montreal: a Brief Report"
Reid. Jacqueline. **Nous,** vol. 5. no 7. décembre 1977.
"Extra"
Gauthier. Claire. **L'UQAM,** 27 février 1978.
"L'herbe ou le gazon"
Lévy. Bernard. **Vie des Arts,** 22-34-36. printemps 1978.
"GRAFF. centre de conception graphique et... un peu plus encore"
Gainsborough. John. **Arts Review,** vo XXX. no 1421. July 1978.
"London: Québec. Museums. Galleries and Artists"
Le Droit, 4 février 1978.
"Cinq artistes québécois dans l'Outaouais"
Racine. Yolande. **Ateliers,** vol. 9. no 3-4. avril 1979.
"Tendances actuelles au Québec"
Juneau. Normand. **Châtelaine,** mai 1979.
"GRAFF. la plus belle bébelle de Pierre Ayot"
Daigneault. Gilles. **Vie des Arts,** vol. 24-97. hiver 79-80.
"Pierre Ayot et le parti-pris des objets"
Toupin. Gilles. **La Presse,** 5 mai 1979.
"La quincaillerie d'Ayot"
Viau. René. **Le Devoir,** 28 avril 1979.
"Humour et trompe-l'Oeil"
Toupin Gilles. **La Presse,** 4 août 1979.
"Une promenade chez GRAFF"
Viau. René. **Le Devoir,** 12 janvier 1980.
"Le Théâtre rembourré" de Pierre Ayot
Toupin. Gilles. **La Presse,** 19 janvier 1980.
"Pierre Ayot et l'oeuvre en chantier"
Musée d'art contemporain. Montréal. 1980 **Oeuvres graphiques et installations**
Abbot. Louise. **Artscanada,** septembre. octobre 1980
"Pierre Ayot"
Gosselin Claude. **Art and Artist,** v. 14 no 12. avril 1980
"Pierre Ayot"
Nixon. Virginia. **The Gazette,** 2 février 1980
"Visual arts humor a nice change of pace"

GILLES BOISVERT

Né à Montréal en 1940

Études:

1958-
1960 École des Beaux-Arts, Montréal
1961-
1964 Gravure avec Albert Dumouchel

Expostions individuelles:

1964 Galerie Claude Haeffely, Montréal
1965 Galerie 60, Montréal
1967 Boutique-galerie Tandem, Montréal
1970 Galerie Jolliet, Québec
1970-
1974 Musée d'art contemporain, Montréal
1972 Galerie Média, Montréal
Galerie 93, Ottawa,
Gallery Pascal, Toronto
Musée du Québec, Québec
Centres culturels du Québec
1975 Galerie Shandar, Paris
1976-
1977 Galerie Curzi, Montréal
1979 Centre d'art du Mont-Royal, Montréal
1981 "Tableaux récents", Galerie Don Stewart, Montréal
"Dessins et gravures", Galerie Treize, Montréal

Expositions collectives:

1961 "Salon du Printemps", Musée des beaux-arts, Montréal
1964 "Aquarelles, estampes et dessins canadiens", Galerie nationale du Canada, Ottawa
Victoria & Albert Museum, Londres
"Semaine A", Université de Montréal, Bar des arts, Centre social,
1965 "Calgary Graphics", Calgary, Alberta
1966 "La Guilde graphique", Musée d'art contemporain, Montréal
"Présence des jeunes", Musée d'art contemporain, Montréal
"Le Mois des arts", Groupe Nouvel Âge, Montréal
1967 "Les graveurs du Québec", Musée du Québec, Québec
Galerie nationale du Canada, Ottawa
Musée d'art contemporain, Montréal
Pavillon de la Jeunesse, Expo '67, Montréal
1969 "Concours de la Province", Musée d'art contemporain, Montréal
1970 Pavillon des Peintres canadiens Terre des Hommes, Montréal
"Graff", Lausanne, Suisse
"Groupe Média", Winnipeg, Sherbrooke, Montréal
"Concours de la Province", Musée d'art contemporain
1971 "Pluriel 71", Musée du Québec, Québec
"Pack-Sack", Lausanne, Paris, Bâle, Toronto, Montréal, Winnipeg
1972 "Média Gravures et Multiples", Montréal
"Pop-Québec", Centre Saidye Bronfman, Montréal
Centre culturel canadien, Paris
"Graff", Montréal
"Association des Graveurs du Québec", Musée des beaux-arts de Montréal
1972-
1974 "Salon international d'art", Bâle, Suisse
1973 Galerie Média, Montréal, "Arts 2000"
Gallery Pascal, Toronto
"Québec Underground", La Casa Loma, Montréal
"Canadian National Exhibition" Better Living Center, Toronto
1974 "La jeune gravure du Québec", "16e exposition d'art international", Bayreuth, Allemagne, Musée d'art contemporain, Montréal
"Hommage to Kathleen Fenwick", Gallery Pascal, Toronto
Galerie Espace 5, Montréal
1975 "Foire internationale d'art contemporain", Paris, France
"Through the Looking Glass", Musée des Beaux-Arts de l'Ontario, Toronto
"Projet 80", Montréal
1976 "Cent onze dessins du Québec", itinérante, réalisée par le Musée d'art contemporain, Montréal
"West-end Gallery", Edmonton, Alberta
"Trois générations d'art québécois, 1940, 1950, 1960 "Musée d'art contemporain, Montréal"
"Gravures contemporaines du Québec" Programme Art & Culture, COJO, Place des arts, Montréal
"Forum '76", Musée des beaux-arts de Montréal
1977 "Groupe Show", Gallery Pascal, Toronto
"Atelier Arachel", Musée des beaux-arts de Montréal
1978 "Tendances actuelles au Québec", Musée d'art contemporain, Montréal, section gravure
1979 "Biennale II du Québec", Centre Saidye Bronfman, Montréal
"Estampes québécoises actuelles", Musée du Québec, Québec
Chasse-Galerie, Toronto
1980 "L'estampe au Québec, 1970-1980", Musée d'art contemporain, Montréal
1981 "Pierre Ayot, Gilles Boisvert, Cozic, Serge Lemoyne, Serge Tousignant", Atelier Graff, Montréal

Bourses:

1966-
1970-
1976-
1977 Ministère des Affaires culturelles, Québec
1969-
1973 Conseil des arts du Canada, Ottawa

Activités professionnelles:

1967-
1968 Films d'animations
1972 Réalisation d'une murale, Édifice Radio-Canada, Montréal
1978 Murales, Édifice Sûreté du Québec, Québec
1974 Co-fondateur de l'Atelier de l'Île, Val David

Bibliographie:

Gladu. Paul. **Le Petit Journal,** 2 février 1964.
"Atmosphère au Bar des Arts"
Jasmin. Claude. **La Presse,** 14 mars 1964.
"Boisvert et Gilbert"
Lamy. Laurent. **Le Devoir,** 1er février 1964.
"Quatre jeunes exposent au Bar des Arts"
Lamy. Laurent. **Le Devoir,** 22 février 1964.
"Gilles Boisvert. à la Galerie Claude Haeffely"
Tisseyre. Michelle. **Le Petit Journal - La Patrie,** été 1966.
"Une machine à sous au Musée"
Perspectives, 29 octobre 1966.
Jasmin. Claude. **La Presse,** 30 juillet 1966.
"Présence des jeunes au contemporain"
Robillard. Yves. **La Presse,** 3 septembre 1966.
"Serge Lemoyne et Gilles Boisvert face au Happening"
Robillard. Yves. **La Presse,** 22 avril 1967.
"Boisvert et Cornellier dans l'attente d'une explosion qui doit venir"
Robillard. Yves. **La Presse,** 17 août 1968.
"Intégration des images du milieu chez les jeunes"
Basile. Jean. **Le Devoir,** 1er mars 1969.
"Le concours artistique de la province pour rire et pour aimer"
Thériault. Normand. **La Presse,** 1er mars 1969.
"Un néon vous accueille"
Allègre. Christian. **Le Devoir,** 12 mai 1970.
"Pfff... Paf" de Gilles Boisvert: un flop"
Corbeil. Danielle. **Artscanada,** février 1970.
"12 Young Montreal Artists: An Interview"
Dean. Tom. **The Montreal Star,** 12 mai 1970.
"Political. Erotic Mixture Submitted by Boisvert"
Le Dimanche-Matin, 24 mai 1970.
"Pfff... Paf" de Gilles Boisvert"
Heywood. Irène. **The Montreal Star,** 16 mai 1970.
"Bugs gone. Pfff... Paf in Fascinating"
Heywood. Irène. **The Gazette,** 1 août 1970.
"Montreal Graphic artists show work in Switzerland"
Hogue. Alain. **Le Soleil,** 17 janvier 1970.
"Gilles Boisvert. un peintre influencé par les thèmes de l'actualité"
Thériault. Normand. **La Presse,** 16 mai 1970.
"Un coeur a des hauts et des bas"
Thériault. Normand. **Vie des Arts,** Printemps 1970. no 58.
"À l'heure de la contestation/ Gilles Boisvert"
Del. Jacqueline. **Le Droit,** 20 mai 1972.
"Arts Plastiques". "Dans ces galeries - Galerie 93"
Le Devoir, 21 janvier 1972.
"Paris découvre Surrey. les aquarelles canadiennes et le Pack-Sack"
Le Devoir, 16 mai 1972.
"Exposition de Gilles Boisvert"
Kritzwiser. Kay. **Globe and Mail,** 30 septembre 1972.
"At the Galleries"k
Laliberté. Serge. **Médiart 6,** 6 mai 1972.
"Pop Québec Pop"
Progrès-Dimanche, 29 octobre 1972.
"Gilles Boisvert"
Le Soleil, 26 octobre 1972.
"Sérigraphies de Gilles Boisvert au Musée du Québec"
Toupin. Gilles. **La Presse,** 29 avril 1972.
"Songes de Boisvert"
Toupin. Gilles. **La Presse,** 6 mai 1972.
"Pop Québec"
Toupin. Gilles. **La Presse,** 27 octobre 1972.
"Sérigraphies de Gilles Boisvert au Musée du Québec"
Toupin. Gilles. **La Presse,** 23 décembre 1972.
"Noël. Noël"
White. Michael. **Vie des arts,** Été 1972. no 67.
"Le Pop québécois"
Le Devoir, 16 mai 1973.
"Arts 2.000"
Le Devoir, 1er décembre 1973.
"Arts 2.000"
Hebdo du St-Maurice, 7 février 1973.
"Exposition au Centre culturel du jeune peintre Gilles Boisvert du 19 au au 28 février"
Le Nouvelliste, 9 mai 1973.
"Exposition au Centre culturel: Gilles Boisvert: une oeuvre issue d'un regard double"
Toupin. Gilles. **La Presse,** 19 mai 1973.
"Mâma Kecésa"
Gosselin. Claude. **Le Devoir,** 23 novembre 1974.
"Trois expositions à la Cité du Havre"
Lachance. Micheline. **Québec-Presse,** 12 mai 1974.
"Pour l'artiste québécois. vivre de son art. c'est pas pour demain"
Leblond. Jean-Claude. **Le Jour,** 30 novembre 1974.
"Quand Gilles Boisvert raconte ses chimères"
Lehmann. Henry. **The Montreal Star,** 23 novembre 1974.
"Chryssa Mavromichaeli. The Artists 'Jazz Band and Gilles Boisvert at the Musée d'art contemporain"
Gosselin. Claude. **Le Devoir,** 23 novembre 1974.
"Trois expositions à la Cité du Havre"
Nixon. Virginia. **The Gazette,** 23 novembre 1974.
"Woodcuts. Painting. Sculpture on view at Sir George Shows"
Péloquin. Claude. **Ateliers,** vol. 3. no 6. 16 février 1974.
"Les dessins de Gilles Boisvert"
Thériault. Jacques. **Le Devoir,** 8 novembre 1974.
"Récital Claude Péloquin". "Ouvrir les têtes avant de les truffer"
Toupin. Gilles. **La Presse,** 26 janvier 1974.
"Si vous passez par la Maison de Radio-Canada"
Toupin. Gilles. **La Presse,** 14 novembre 1974.
"4 événements majeurs au Musée d'art contemporain"
Toupin. Gilles. **La Presse,** 23 novembre 1974.
"Bye. Bye Gilles Boisvert et au revoir"
Toupin. Gilles. **La Presse,** 22 novembre 1975.
"Graff et les aventures de l'estampe"
Verlome. Hugo. **Le quotidien de Paris,** 20 avril 1975.
"La semaine des galeries"
Barras. Henri. **Le Jour,** 16 avril 1976.
"L'univers en trompe-coeur de Gilles Boisvert"
Bogardi. Georges. **The Montreal Star,** 21 avril 1976.
"Gallery Roundup" "Toronto Shows Preferable Spring Beats What the Artists Offer"
Dumont. Jean-C. **Montréal ce mois-ci,** avril 1976.
"Gilles Boisvert (Galerie Curzi. du 10 au 30 avril)"
Ireland. Jack. **The Gazette,** 21 avril 1976.
"Laforest Collages are Tough. Lewis' Exhibit in Tight"
Toupin. Gilles. **La Presse,** 24 avril 1976.
"D'une exposition à l'autre"
Lehman. Henry. **The Montreal Star,** 23 mars 1977.
"Lensman Straddles Painting's Border"
Toupin. Gilles. **La Presse,** 19 mars 1977.
"D'une exposition à l'autre" "Gilles Boisvert"
Chandler. John. **Artscanada,** avril - mai 1978. nos 220/221.
Levy. Bernard. "Boisvert" in
16 peintres du Québec dans leur milieu, ed. la Vie des Arts. 1978
Arbec. Jules. **Le Devoir,** 14 juillet 1979.
Au centre d'art du Mont-Royal"
Viau. René. **Le Devoir,** 7 juillet 1979.
"Les expositions" (Centre d'art Mont-Royal)
Robert. Guy. **Vie des arts,** été 1980.
"L'Atelier de l'île"

COZIC

Né en France en 1942

Etudes:

Etudes Classiques au Collège Stanislas, Montréal
1963 Diplômé des Beaux-Arts de Montréal

Expositions individuelles:

1965-
1966 "Gouaches", Galerie de la Place, Montréal
1966-
1967-
1968 "Peintures", Vivoir, École d'architecture de Montréal
1967 "Peintures", Galerie Boutique le Tandem, Montréal
1969 "Objets", Collège Saint-Laurent, Montréal
1970 "Pénétrable", "Jongle-Nouilles", Musée d'art contemporain, Montréal
"Objets, Peintures", Mondo-Vision Film, Montréal
1971 "Intervention, Corde à linge", Longueuil et Boucherville
1971-
1972 "Peintures", Briston Créative Film Ltd., Montréal
"Peintures", Projex Film, Montréal
1972 "Les 19 premiers jours de la vie d'Eustache", Galerie Média, Montréal
"Objets", Galerie 93, Ottawa
"Intervention, les trois petits chaperons rouges", Route 3 Longueuil, Boucherville
1972-
1973 "Intervention, vêtir ceux qui sont nus", Montréal et ses environs
1973 "Toucher", Galerie Jolliet, Québec
"Les chenilles", Galerie Média, Montréal
1974 "Les petits frères de la surface à caresser", Galerie Média, Montréal
"Touchez", Centre culturel canadien, Paris,
"Cozic objets", Galerie Shandar, Paris,
1975 "Surface v/s cylinder", Forest City Gallery, London, Ontario
1976 "Objets", Musée d'art moderne de la Ville de Paris, France
"Objets critiques", Centre culturel canadien, Paris
1977 "Cozic Objets", "Cozic critiques", Maison de la culture, Rennes, France
"Surface v/s cylinder", Canada House Londres, Angleterre
1978 "Surfacentres", Musée d'art contemporain, Montréal
"Réflexions sur une obsession", Graff, Montréal
1980 "Réflexions again", Université de Sherbrooke
1981 "Sculptures-objets", Edifice Jos Montferrand, Hull
Centre d'art du Mont-Royal, Montréal

Expositions collectives:

1966 "Peinture fraîche", Galerie de l'Étable, Montréal
1967-
1968-
1969-
1970 "Concours artistique du Québec", Montréal
1968 "Environnement blanc", École d'Architecture Montréal
1969 "Bureau de Recherche et Consultation en Éducation, Montréal
1969-
1970 "Sept sculpteurs de Montréal", Galerie Nationale du Canada, Ottawa, itinérante
1971 "Sensory Perceptions", The Art Gallery of Ontario, Toronto, itinérante
"Sculptures", Les Échoppes d'Youville, Montréal
"Sculptures", Galerie Jolliet, Québec
"3D in 70", The Art Gallery of Ontario, Toronto, itinérante
"Concept 70", The Nightgale Galleries, Toronto
"Média G.M.", Université de Sherbrooke,
"Panorama de la sculpture québécoise", Musée d'art contemporain, Montréal, Musée Rodin, Paris, France
"Pénétrable", Pavillon de l'Insolite, Terre des Hommes, Montréal
1971 "Seeing Feeling", Galerie Whitney, Montréal
"Artistes Montréalais", Galerie Catacombes, Bâle, Suisse
"91ième exposition annuelle Académie Royale", Musée des beaux-arts de Montréal, Centre de la Confédération, Charlottetown, Ile-du-Prince-Edouard
"Sculpture québécoise", Terre des Hommes, Montréal
"Opération fourrage vs créateur du Québec", Pavillon du Québec, Terre des Hommes
"Intervention corde à linge", "VIIe Biennale des Jeunes", Paris, France
"4 + 3", Centre culturel canadien, Paris, France
"Cozic Delavalle", Galerie de l'Étable, Montréal, Galerie Nationale du Canada, Ottawa
1971-
1972-
1973 "Pack-Sack", Galerie Média, Montréal, itinérante
1972 "Expo du groupe", Galerie Média, Montréal
"Objets éphémères et corde à linge", Festival international d'art contemporain, Royan, France
"Spring Exhibition", Agnes Etherington Art Center, Kingston
"Diversity Canada Est", Norman McKenzie Art Gallery, Régina
"Noël à 99", Galerie Média, Montréal
"Conte de Noël", Galerie Média, Montréal, publication d'un roman-photo
1973 "Les moins de 35", Casa Loma, Montréal
"Four Men Show", Carmen Lamana Gallery, Toronto
"Maman Kécekca", Galerie Média, Montréal, exposition érotique
"Oeil pour oeil, doigt pour doigt", Musée d'art contemporain, Montréal
"Multiples", Galerie Média, Montréal
"Groupe Média", Galeries des centres culturels du Québec, itinérante
1974 "Exposition d'ouverture", Galerie Espace 5, Montréal
"Scan 74", The Vancouver Art Gallery,
"9 out 10, a Survey of Contemporary Canadian Art", Art Gallery of Hamilton itinérante
"Les arts du Québec", Pavillon du Québec, Terre des Hommes, Montréal
"Chairs", Art Gallery of Ontario, Toronto
"Salon Péloquin", Galerie Espace 5, Montréal
1975 "Artistes de la Galerie", Galerie Shandar, Paris
"Salon grands et jeunes d'aujourd'hui", Grand Palais, Paris, France
"Maquettes du symposium de Matane", Musée de Rimouski,
"Artères de Montréal", Musée d'art contemporain, Montréal
1975-
1976 "Québec 75", Institut d'Art Contemporain, Montréal, itinérante
1976 "Objets critiques", Galerie Média, Montréal
"Trois générations d'art québécois, 1940-1950-1960", Musée d'art contemporain, Montréal
"Cross Country", Corridart, COJO Art et Culture,
"Salon grands et jeunes d'aujourd'hui", Grand Palais, Paris, France
"Forum 76", Musée des beaux-arts de Montréal
1977 "Projet 03-23-03", Montréal
"Dessins", Concours d'Art Graphique Québécois, Sherbrooke
"Petits formats", Graff, Montréal
"Salon grands et jeunes d'aujourd'hui", Grand Palais, Paris, France
1978 "Tactile", Musée du Québec, Québec
"Sculptures contemporaines canadiennes", Centre Saidye Bronfman, Montréal
"Tendances actuelles au Québec, sculptures", Musée d'art contemporain, Montréal
"Sculpture Today, 10th International Sculpture Conférence", Toronto

"Banque d'oeuvres d'art du Canada", Salon du Grand Théâtre, Québec

1979 "Dessins", Concours de dessins et estampes, Sherbrooke

1980 "Sculpture au Québec, 1970-1980", Musée d'art contemporain, Montréal

1981 "Pierre Ayot, Gilles Boisvert, Cozic, Serge Lemoyne, Serge Tousignant", Atelier Graff, Montréal

Bibliographie

Lamy, Laurent, **Le Devoir,** 18 décembre 1965.
"Cozic à la Galerie de la Place"

Jasmin, Claude, **La Presse,** 23 avril 1966.
"Yvon Cozic: un peu vide"

La Presse, mars ou avril 1966
"Allez voir l'exposition des six jeunes peintres à l'étable; la plupart feront parler d'eux"

Huguet, Marcel, **Photo-Journal,** 25 octobre — 1er novembre 1967.
"Cozic au Tandem"

Lambe, Virginia, **The Gazette,** 20 avril 1968.
"Total Environment attempted in Cozic-Dubois Exhibition"

Robillard, Yves, **La Presse,** 20 avril 1968.
"Cozic: impossible de s'y laisser prendre"

Théberge, Pierre, **7 sculpteurs de Montréal,** catalogue exposition Galerie Nationale du Canada, 1969-70

Panorama de la sculpture au Québec 1945-1970
Musée d'art contemporain, p. 26, 1970

Le Devoir, 20 janvier 1970.
"Une exposition importante: "Grands formats" "

Allègre, Christian, **Sept-jours,** février 1970.
"15 artistes de Montréal au Musée d'art contemporain"

Benoit, André-Luc, **Le Devoir,** 24 janvier 1970.
"Du "Jongle-nouille" de Cozic au "Duo-réflex" de Tousignant"

Thériault, Normand, **La Presse,** 31 janvier 1970.
"Un jeu si simple"

Thériault, Normand, **La Presse,** 14 février 1970
"Baroques de 1970"

Bryden, John, **The Hamilton Spectator,** april 1970.
"Mac Exhibition will Appeal to Mr. Average"

Thorne, Barry, **The Kingston Whig-Standard,** 28 mars 1970.
"Persisting Impression of Trivia"

Thériault, Normand, **La Presse,** 19 septembre 1970.
"Recommençons à zéro"

La Presse, 27 février 1971
"Nourrir le chat", (Galerie Whitney)

McLauchlin, Barbara, **Brantford Expositor,** 23 septembre 1970.
"Success Closes Perceptions Show Early"

Galt Evening Reporter, 16 septembre 1970.
"Sensory Perceptions a must for a Natural Happy High"

Allègre, Christian, **Le Devoir,** 24 octobre 1970.
"Yvon Cozic"

Catalogue Musée d'art contemporain, 1970
"Jongle-Nouille d'Yvon Cozic, Duo-Réflex, de Serge Tousignant"

Kritzwiser, Kay, **The Globe and Mail,** 14 octobre 1970.
"Revolt, Turbulence in 70s' sculpture"

Amherstburgh Echo, 23 septembre 1970.
"Ontario Art Gallery Circulatis Exhibition"

Brandtford Expositor, 9 septembre 1970.
"Art Becomes a Playground"

Dey, Wendy, **Toronto Daily Star,** 10 août 1970.
"Big box of special toys opens new world for blind"

Kritzwiser, Kay, **Globe and Mail,** 5 septembre 1970.
"Objects beyond mere eyes'perception"

Barri Banner, 7 octobre 1970.
Barrie is ready for an art Gallery"

Thériault, Normand, **La Presse,** 7 novembre 1970.
"Dialogue du dur et du mou"

Robert, Guy, **Le Maclean,** janvier 1971.
"Le temps, dans l'art plastique"

Thériault, Normand, **La Presse,** 1er mai 1971.
"L'état de crise"

Quebec Chronicle-Telegraph, 3 août 1971.
"3 PQ Artists display work at Paris Show"

Victoria Times, 2 août 1971.
"Artists Show in Paris"

Le Droit, 14 août 1971.
"Exposition canadienne au Centre culturel canadien de Paris"

Photo journal, 22 août 1971.
"La corde à linge du Canada"

White, Michael, **The Gazette,** 28 août 1971.
"Two Montréal artists exhibiting in Paris"

La Parole, 15 septembre 1971.
"Jeunes et adultes épatés par le symposium des arts plastiques"

The Ottawa Journal, 18 septembre 1971

Villeneuve, Paquerette, **Le Devoir,** 22 septembre 1971.
"Le Programme de la Délégation et du Centre culturel"

Galy-Carles, Henry, **Lettres françaises,** 29 septembre 1971.

Dittière, Monique, **L'Aurore,** 29 septembre 1971.
"VIIe Biennale de Paris"

Clair, Jean, **Chroniques de l'art vivant,** octobre 1971.
"7e Biennale de Paris"

Warnod, Jeanine, **Le Figaro,** 4 octobre 1971.
"Création en liberté à la Biennale de Paris"

Le Devoir, 15 octobre 1971.
"Enveloppes: une exposition où il faut aussi... toucher"

Vie des Arts, no 64, automne 1971.
"Les moins de trente ans trois canadiens de l'est à la VIIe Biennale Paris"

Le Quintec, Charles, **Ouest-France,** 1er octobre 1971.
"Yvon Cozic à VIIe Biennale de Paris"

Edenborough, Arnold, **Financial Post,** 16 octobre 1971.
"Art, yes, but I come here mainly for the music"

Heywood, Irene, **Montreal Star,** 26 juin 1971.
"Artist with a Touching Attitude"

Bergin, Jenny, **The Ottawa Citizen,** 8 avril 1972.
"Artist exhibition is critic's nightmare"

Toupin, Gilles, **La Presse,** mai 1972.
"Longue vie à Eustache"

White, Michael, **The Gazette,** 20 mai 1972.
"Eustache — the sculpture that "grows" "on you" "

Texier, Brigitte, **Royan,** jeudi 30 mars 1972.
"Au IXe Festival d'art contemporain, les québécois exportent une manière de s'amuser"

Le Devoir, 21 janvier 1972, p. 15
"Paris découvre Surrey, les aquarelles canadiennes du XIXe et le Pack Sack"

Allègre, Christian, **Le Devoir,** 26 mai 1972.
"L'éphémère et le mouvant" (Eustache)

Médiart, vol 1, no 6, 5 mai 1972.
"Les 19 premiers jours de la vie d'Eustache"

De Roussan, Jacques, **Perspectives,** 3 juin 1972.
"De l'art plein son sac"

Toupin, Gilles, **La Presse,** 23 décembre 1972.
"Noël, Noël"

Le Nouvelliste, 13 mars 1972.
"Du 3 au 31 mars Yvon Cozic et Jean-Marie Delavalle exposent au Centre culturel de T-R."

Catalogue, **9e festival international d'art contemporain** 25-31 mars 1972, Royan, France. Henri Barras, "L'avant-garde au Québec"

Barras, Henri, **Vie des Arts,** no 67, été 1972.
"Les artistes du Québec à Royan"

Granchen, Pierce, **The Mail Star,** 4 janvier 1973.

"No need to restain your feelings in this unusual exhibition"
Bergin, Jenny, **The Ottawa Citizen,** 1973,
"Art Exhibition is critic's nightmare"
La Presse, samedi 3 février 1973,
"Balbutiements et paroles"
Toupin, Gilles, **La Presse,** 24 février 1973,
"Pourquoi pas?"
Toupin, Gilles, **La Presse,** 10 mars 1973,
"Les fleurs du printemps"
De Roussan, Jacques, **Perspectives,** 25 mars 1973,
"Vêtir ceux qui sont nus"
B.L., **Le Soleil,** 7 avril 1973,
"L'art de jouer et de toucher"
Bates, Catherine, **Montreal Star,** avril 1973,
"Look... and to touch"
Toupin, Gilles, **La Presse,** 19 mai 1973,
"Mâma Kécésa"
Toupin, Gilles, **La Presse,** 21 juin 1973,
"Une foire des arts à la Galerie Véhicule"
Le Devoir, 1er août 1973, p. 8,
"Oeil pour oeil, Doigt pour doigt au Musée d'art contemporain"
Toupin, Gilles, **La Presse,** 2 août 1973,
"Oeil pour oeil, doigt pour doigt"
Toupin, Gilles, **La Presse,** 11 août 1973,
"Pour un petit instant privilégié"
Ateliers, 16 août — 23 septembre 1973,
"Oeil pour oeil - doigt pour doigt"
Toupin, Gilles, **La Presse,** 23 août 1973,
"Petite vie, petite vie"
Nixon, Virginia, **Gazette,** 15 septembre 1973,
"Sculpture (in plush) to stroke, wear, sit on, shake..."
Catalogue, **Les moins de 35,** Médiart, Montréal, 1973
Taylor, Sterling, **Montreal Star,** 28 septembre 1973,
"$50,000 sewer-jupe sculpture raises stink"
Le Jour, 3 avril 1974,
"Les Cozic-objets"
La Presse, 21 juin 1974,
"L'art québécois à Paris"
Nixon, Virginia, **The Gazette,** 6 avril 1974,
"Plush Art"
Toupin, Gilles, **La Presse,** 30 mars 1974,
"Un parfum de cerise"
Vallières, Pierre, **Le Devoir,** 6 avril 1974,
"Objets intimistes de Cozic"
Toupin, Gilles, **La Presse,** septembre 1974,
"Notes hardies parmi les sculptures du parvis, pardi" (Plein air 74)
SCAN '74, Vancouver Art Gallery, Colombie Britannique
Artscanada Automne 1974, pp. 86-87,
Robert, Guy, **Le Maclean,** octobre 1974,
"Plein Air '74"
Le Figaro, 21 juillet 1974,
(exposition Centre culturel canadien)
Catalogue **Yvon Cozic-Touchez,** Centre culturel canadien, Paris, 1974
Toupin, Gilles, **La Presse,** septembre 1974,
"Un salon pour l'oeil de Claude Péloquin tout seul" (Galerie Espace 5)
de Roussan, Jacques, **Vie des arts,** automne 1974,
"Présence active des Cozic-Objets"
Ateliers, vol. 3, no 4, juin/septembre 1974,
"Plein Air '74" (Musée d'art contemporain 7 juillet - 6 octobre"
Catalogue Québec 75, Musée d'art contemporain, Montréal
Catalogue, **Chairs,** Art Gallery Ontario, Toronto
Dumont, Jean C., **Montréal ce mois-ci,** octobre 1975,
Québec 75"
Thériault, Normand, **Ateliers,** vol. 4, no 4, 1975-76
"Québec 75" 16 octobre au 23 novembre
Lehmann, Henry, **The Montreal Star,** 21 février 1976,
"Chemistry of Tackiness"
Corbeil, Danielle, **Vie des Arts,** été 1976 p. 68,
"Les objets-critiques d'Yvon Cozic"
Toupin, Gilles, **La Presse,** 28 février 1976,
"Folio douce, sourire et art conceptuel"
Dumont, Jean-C., **Montréal ce mois-ci,** février 1976,
"Yvon Cozic et Yan Carr-Harris"
Leblond, Jean-Claude, **Le Jour,** 30 juillet 1976,
"3 générations d'art québécois: '40, '50, '60"
Nixon, Virginia, **The Gazette,** 14 février 1976,
"Caress the consciousness, manipulate the effect"
Barras, Henri, **Le Jour,** 27 février 1976,
"L'inventaire est-il en train de chercher à plaire"
Arbec, Jules, **Le Devoir,** 6 mars 1976,
"L'étrangeté des objets critiques de Cozic à la Galerie Média"
Nixon, Virginia, **The Gazette,** 28 avril 1976,
"Musée plays range from leads to machine"
Catalogue, 1976-77, **Cozic-objets 1970-73,** Centre culturel canadien Paris, 1976-77
McConathy, Dale, **Artscanada,** juillet/août 1976,
"Corridart"
McConathy, Dale, **Forum '76,** Musée des beaux-arts de Montréal
Chartrand, Denis, Potvin, Danielle, **Ateliers,** vol. 5, no 2, septembre/novembre 1976,
"Rencontres d'artistes au Musée"
Schmeizer, Elizabeth, **Art Magazine,** vol. 7, no 28, 1976, p. 30 à 37,
"Montreal: COJO event"
Toupin, Gilles, **La Presse,** 2 juillet 1976,
"L'art québécois pris sur le vif"
Devarrieux, Claire, (Paris) 1977,
"Des sculptures à caresser"
Confluent, Paris 1977,
"Les Cozic-objets"
Terrière, Henri, **Rennes,** 7 janvier 1977
"Le jeu et l'imaginaire à la Maison de la Culture"
Lussier, Réal, **Surfaces-Centres,** catalogue exposition Musée d'art contemporain, 1977,
Le Devoir, 1er novembre 1977,
"Le Musée d'art contemporain présente trois expositions"
Dumont, Jean-C., **Montréal ce mois-ci,** octobre 1977,
"Les Surfacentres, Yvon Cozic"
Weale, Robert, **London Free Press,** 1977
"Art: Surface V/S Cylinder"
Rouve, Pierre, **Vie des Arts,** automne 1977,
"Cozic et Harding exposent à Londres"
Andreal, Janice, **The London Free Press,** no. 24, 1977,
"Yvon Cozic explores Surface vs Cylinder"
Le Devoir, 9 décembre 1977,
"Cozic expose à Paris"
Catalogue, **Tactile,** 1978,
Musée du Québec
Leblond, Jean-Claude, **Le Devoir,** 18 avril 1978,
"De quelques expositions"
Nixon, Virginia, **Artmagazine,** 38/39, juin 1978,
"Montreal Sculpture Scene"
Toupin, Gilles, **La Presse,** 1978
"Cozic Réflexions sur une obsession"
Viau, René, **Le Devoir,** 1979,
"2e et dernier volet" (Tendances actuelles)

SERGE TOUSIGNANT

Né à Montréal en 1942

Études

1958-1962 École des Beaux-Arts, Montréal

Expositions individuelles:

1964 Galerie Camille Hébert, Montréal
1965 Musée d'art contemporain, Montréal
1966 Édifice Radio-Canada, Montréal
1968-1977 "Sculptures et papiers pliés", Galerie Godard-Lefort, Montréal
Arts visuels, Algonquin College Gallery, Ottawa
1970 "Duo-Réflex", Musée d'art contemporain, Montréal
1972 "Illusion pour une rencontre d'artiste", Centre culturel, Vaudreuil

1975 "Dessins-photos 1970-1974", Musée d'art contemporain, Montréal
1977 "Perceptions", Gallery Graphics, Ottawa
"Dessins-estampes, 1962-1977", Fleet Galleries, Winnipeg

1978 "Oeuvres référentielles", Atelier Graff, Montréal
1979 "Géométrisations", Optica, Centre d'art contemporain, Montréal
"Gravures de Serge Tousignant", Galerie des H.E.C., Montréal

1980 "Oeuvres photographistes: environnements transformés/ dessins de neige et de temps", Musée d'art de Saint-Laurent,
The Sable-Castelli Gallery, Toronto
1981 "Pliages 1966-1971", Yajima Galerie, Montréal
"Géométrisations", Offcenter Center Calgary, Alberta

Expositions collectives:

1963 "4 Jeunes Artistes", Galerie Camille Hébert, Montréal
1964 "Canadian Watercolours, Drawing and Print Show", Galerie nationale du Canada, Ottawa
"La Semaine A", Centre social de l'Université de Montréal, Bar des arts
"81e salon du printemps", Musée des beaux-arts de Montréal
"11th Young Contemporaries Exhibition", London, Ontario

1965 "6e Biennale canadienne", Galerie nationale du Canada, Ottawa
"5th Calgary Graphics Exhibition", Alberta College of Art, Calgary
"Canadian Prints and Drawings Exhibition", Cardiff Commonwealth Festival of Arts, Victoria and Albers Museum, Londres, Angleterre
"Seconde Biennale américaine de gravure de Santiago", Santiago, Chili
"Gravures et lithographies", Fleet Galleries, Winnipeg, Manitoba

1966 "5e Biennale internationale d'estampes de Tokyo", Musée d'art moderne, Tokyo, Japon
"Concours artistique de la province de Québec", Musée d'art contemporain, Montréal
"Contemporary Canadian Prints and Drawings", itinérante, Australie
"Présence des Jeunes", Musée d'art contemporain, Montréal
"Aquarelles, estampes et dessins canadiens", Galerie nationale du Canada, Ottawa
1967 "Canada 67", Musée d'art moderne de New York.
"Perspective 67", The Art Gallery of Ontario, Toronto
"Exposition Pavillon de la Jeunesse, Expo 67", Montréal
"IVth Burnaby Print Show", Burnaby, Colombie Britannique
"Concours artistique de la province de Québec", Musée d'art contemporain, Montréal
1968 "3e Biennale américaine de gravure et d'estampe", Musée d'art contemporain du Chili, Santiago
"New Sculpture at Stratford", Rothmans Art Gallery, Stratford, Ontario
"Sculpteurs du Québec", Musée d'art contemporain, Montréal - Musée du Québec, Québec
"Artistes Canadiens 68", The Art Gallery of Ontario, Toronto
"Hommage aux artistes", Galerie Godard-Lefort, Montréal
1969 "Art d'aujourd'hui", Musée des beaux-arts de Montréal, Terre des Hommes, Montréal
"Canada tendances actuelles", Galerie de France, Paris
"La collection du Conseil des arts du Canada", Galerie nationale du Canada, Ottawa
"7 sculpteurs de Montréal", Galerie nationale du Canada, Ottawa, itinérante
"Expofantasque", Centre des Jeunesses musicales du Canada, Mont Orford
1970 "Canadian Crossection", Galerie Godard-Lefort, Montréal
"3D into 70's Aspects of Sculpture", itinérante réalisée par le Musée des Beaux-Arts de l'Ontario, Toronto
1970-1972 "Atelier Graff", Lausanne, Suisse, Centre culturel canadien, Paris, France
1972 "Hommage à Dumouchel", Université du Québec à Montréal

1973 "Les moins de 35", La Casa Loma, Montréal
Galerie Véhicule Art, Montréal
1974 "Périphéries", Musée d'art contemporain, Montréal
"Salon international d'art", Bâle, Suisse
"Les arts du Québec", Terre des Hommes, Montréal
"Caméart", Galerie Optica, Montréal
1975 "Graphex 3", Art Gallery of Brant, Brantford, Ontario, Galerie Média, Montréal
"Québec '75", itinérante, réalisée par l'Institut d'art contemporain de Montréal
"Graff", Art Gallery of Winnipeg, Manitoba, Musée d'art contemporain, Montréal
"Projet 80", Montréal
1976 "Imprint '76", itinérante réalisée par le Musée des Beaux-arts de l'Ontario, Toronto
"Cent-onze dessins du Québec", itinérante, réalisée par le Musée d'art contemporain, Montréal
"Trois générations d'art québécois, 1940, 1950, 1960", Musée d'art contemporain, Montréal
"Gravures contemporaines du Québec 1965-1975", Programme Art et Culture, COJO, Place des arts, Montréal
1976-1979 "Automatisme et Surréalisme en gravure québécoise", itinérante, réalisée par le Musée d'art contemporain, Montréal

1977 "50 dessins canadiens", Beaverbrook Art Gallery, Fredericton, Nouveau-Brunswick
"Photo '77", Centre de conférences du Gouvernement, Ottawa
"9th Burnaby Print Show", Burnaby Art Gallery, Colombie Britannique
1977-1978 "Cent qu'gravures québécoises", itinérante, Musées de France

1978 "The Winnipeg Perspective '78", Winnipeg Art Gallery, Manitoba
"Tendances actuelles au Québec", Musée d'art contemporain, Montréal, section gravure
"Performance", Harbourfront Art Gallery, Toronto
"Transparences", Musée d'art contemporain, Montréal
"Compas-Montreal", Harbourfront Art Gallery, Toronto
1979 "Cent gravures de la collection de la Banque Nationale", Musée d'art contemporain, Montréal
1979-1980 "Graphex 7", Art Gallery of Brant, Brantford, Ontario, Centre Saidye Bronfman, Montréal
1979 "11e Biennale internationale d'estampes", Musée national d'art moderne, Tokyo, Japon
"Biennale II du Québec", Centre Saidye Bronfman, Montréal
"Artistes de la galerie", Yajima Galerie, Montréal
"La Banque d'oeuvres d'art du Canada, Salon du Grand Théâtre de Québec
"Estampes québécoises actuelles", Musée du Québec, Québec

1979-1980 "Trois générations de graveurs québécois": Albert Dumouchel, Janine Leroux-Guillaume, Serge Tousignant", Centre culturel canadien, Paris
Centre d'art du Mont-Royal, Montréal
1980 "Photographies en couleur / colour works", Yajima Galerie, Montréal
"2nd Canadian Biennal of Prints & Drawings", Calgary, Alberta
"L'Estampe au Québec 1970-1980", Musée d'art contemporain, Montréal
"4 X 16 X 20", Centre d'art Optica, Montréal
"250 oeuvres de la Banque d'oeuvres d'art, Place Desjardins, Montréal
"Prints from Québec", coll. Banque Nationale du Canada, Maison du Québec, New York
"Artistes de la galerie", Yajima Galerie, Montréal
1981 "The Masks of Objectivity: Subjective Images" MacIntosh Gallery, The University of Western Ontario, London

"Oeuvres réalisées à l'atelier Graff 1966-1980", Graff
"IV Biennale Américaine d'art graphique", Musée d'art moderne, Musée La Tertula, Cali, Colombie
"Pierre Ayot, Gilles Boisvert, Cozic, Serge Lemoyne, Serge Tousignant", Atelier Graff, Montréal

Prix et bourses:

1962: Prix de peinture, "Exposition des finissants", École des Beaux-Arts, Montréal
1965 Prix, "5e Exposition d'estampes", Calgary, Alberta
1965-1966 Bourse d'études, Leverhulme Canadian Painting Scholarship

1966 Prix de lithographie de la Bridgestone Art Gallery, "5e Biennale internationale d'estampes" Tokyo, Japon
1967 Prix de sculpture, "Perspective 67", Concours des arts plastiques de la Commission du Centenaire du Canada
1967-1969-1972 Bourses de perfectionnement, Conseil des arts du Canada, Ottawa
1968 Bourse de recherche, Ministère des Affaires culturelles, Québec

1970 Prix d'acquisition, Institut Thomas Moore, Montréal
1975 Prix d'acquisition et prix d'édition de "Graphex 3", Art Gallery of Brant, Brantford
1976 Prix du University Club of London et prix d'acquisition "Imprint 76"
1977 Prix d'acquisition "9th Burnaby Print Show", Colombie Britannique

1977-1978 Bourses de frais, Conseil des arts du Canada, Ottawa

Activités professionnelles:

1965-1966 Stage, Slade School of Fine Arts and University College of London, Angleterre
1972 Co-fondateur, Galerie Parallèle Véhicule Art, Montréal
Réalisation d'une sculpture extérieure, Édifice fédéral des Postes du Canada, Matane, Québec
1974- Professeur, Université de Montréal

Bibliographie:

Folch, Jacques **Vie des Arts,** no 31, Été 1963,
"Cinq jeunes peintres"
Gladu, Paul **Le Petit Journal,** 19 mai 1963,
"Galerie Camille Hébert"
Jasmin, Claude **La Presse,** 1er juin 1963,
"Nouveaux venus, trois peintres, deux graveurs"
Ayre, Robert **The Montreal Star,** 11 juillet 1964,
"Canadian Graphics and Sculpture"
Jasmin, Claude **La Presse,** 7 mars 1964,
"Théroux et Tousignant"
Jasmin, Claude **La Presse,** 25 avril 1964,
"Place aux jeunes"
Catalogue, **Semaine A,** 1964,
Centre social de l'Université de Montréal
Aquarelles, Estampes et dessins canadiens 1964,
Galerie nationale du Canada, Ottawa 1964
Lamy, Laurent **Le Devoir,** 1er février 1964,
"Quatre jeunes exposent au Bar des Arts"
Lamy, Laurent **Le Devoir,** 21 mars 1964,
"Expositions de groupe chez Camille Hébert et à la Galerie du Siècle"
Jasmin, Claude **La Presse,** 21 août 1965,
"Tousignant, un poète qui s'amuse ferme"
Lamy, Laurent **Le Devoir,** 28 août 1965,
"Serge Tousignant au Musée contemporain"
The 5th International Biennial Exhibition of Prints,
Musée national d'art moderne de Tokyo, Japon, 1966
Perspective 67, The Art Gallery of Ontario, Toronto
Commission du Centenaire du Canada, Ottawa, 1967
Darroch, Wendy, **Toronto Daily Star,** 8 juillet 1967,
"Perspective 67"
Dexter, Gail, **Toronto Life,** juillet 1967
"Perspective '67: a Ruthless Look at New Canadian Art"
Le dessin et la gravure au Canada, Pavillon du Canada, Expo 67, Montréal
Imprimeur de la Reine, Ottawa, 1967
Gagnon, Lysiane et Normand Cloutier, **Culture vivante,** 1967, no 5
"Le mot d'ordre des jeunes artistes: après le refus global, l'art total"
La Patrie, 5 février 1967,
"Peintre montréalais primé au Japon"
La Presse, 28 janvier 1967,
"Un canadien gagne un prix au Japon"
Robillard, Yves, **La Presse,** 22 avril 1967,
"Boisvert et Corneillier dans l'attente d'une exposition qui doit venir"
Robillard, Yves, **La Presse,** 15 juillet 1967,
"Perspective sans audace"
Robillard, Yves, **La Presse,** 6 mai 1967,
"Première exposition au Pavillon de la Jeunesse"
Robillard, Yves, **La Presse,** 25 novembre 1967,
"Les concours du dimanche"
St-Pierre, Marcel, **Le nouveau cahier, Quartier latin,** 2 mars 1967
"L'art est à la fois la ressemblance et ce qui diffère"
Silcox, David P., **Artforum,** octobre 1967,
"The Canada Council"
Artistes Canadiens 68/Canadian Artists 68
Art Gallery of Ontario, Toronto, 1968
Ballantyne, Michael, **The Montreal Star,** 30 novembre 1968
"Medals for Every Occasion"
Cameron, Dorothy, **Toronto Life,** août 1968
"Sculpture for the Swans"
Dault, Michael, **Artscanada,** décembre 1968,
"48 Hours in Montréal with Some Discussion with Serge Tousignant"
Piene, Nau R., **Artscanada,** décembre 1968,
"Sculpture and Light"
New Sculpture at Stratford, Rothman's Art Gallery
Stratford, Ontario, 1968
Robillard, Yves, **La Presse,** 4 mai 1968,
"Des naïfs canadiens aux peintres-graveurs"
Thériault, Normand, **La Presse,** 27 juillet 1968,
"Les sculpteurs du Québec au Musée d'art contemporain"
Thériault Normand, **La Presse,** 23 novembre 1968,
"Dialogue avec le spectateur"
Time, 28 juin 1968, "The Arts"
Arbec, Jules, **Vie des Arts,** Printemps 1968, no 54,
"La Chasse-galerie"
Mendes, Ross, **Artscanada,** octobre 1969,
"Windows and Mirrors"
Art d'aujourd'hui/Art today, Musée des beaux-arts de Montréal
Terre des Hommes, Montréal, 1969
The Montreal Star, 8 novembre 1969,
"Purchase Award"
Pieppatt, Michael, **Art International,** novembre 1969
"Paris"
Robert, Guy, **Vie des Arts,** Printemps 1969, no 54
"Sculpture au-delà"
Skelton, Robin, **Artscanada,** décembre 1969, nos 138-139,
"Sixième Biennale des Jeunes and Canada Tendances actuelles, Paris"
Catalogue, **"Tendances actuelles Canada",** 1969
Robert, Guy, **Vie des Arts,** Printemps 1969, no 54,
"Sculpture au-delà, la sculpture forme privilégiée de contestation"
Allègre, Christian, **Sept-Jours,** 7 février 1970,
"15 artistes de Montréal au Musée d'art contemporain"
Benoit, André-Luc, **Le Devoir,** 28 janvier 1970,
"Du "Jongle-nouille" de Cozic au "Duo-Reflex" de Tousignant"
Canada d'aujourd'hui, Paris, janvier 1970, no 10,
"Art et expérimentation"
(Revue de la Commission du Centenaire de la Confédération du Canada en collaboration avec l'Ambassade du Canada à Paris)
(no 1: 1967)
Corbeil, Danielle, **Artscanada,** février 1970
"12 Young Montreal Artists: An Interview"
"Serge Tousignant"
Heywood, Irene, **The Gazette,** 1er août 1970,
"Montreal Graphic Artists Show Work in Switzerland"
Grands Formats, Musée d'art contemporain, Montréal, 1970,
Morency, Mireille, **Québec-Presse,** 29 novembre 1970,
"À la galerie Multiples: des objets d'art, à bon prix"
Panorama de la sculpture au Québec, Musée d'art contemporain, Montréal
Musée Rodin, Paris, 1970,
Thériault, Normand, **La Presse,** 31 janvier 1970,
"Miroirs à deux faces"
Towsend, William et autres, **Canadian Art Today,**
Londres, Studio International, 1970,
Tousignant, Serge, **Beaux-Arts,** été 1972,
"Les coins d'atelier"
Robert, Guy, **L'art au Québec depuis 1940,**
Montréal, éd. La Presse, 1973
Toupin, Gilles, **Vie des Arts,** printemps 1973, no 70
"L'alternative du groupe Véhicule"
Caméart, Galerie Optica, Montréal, 1974
Lake, Suzy, **Ateliers,** Musée d'art contemporain, 23 mars 1974
"Périphéries"
Périphéries, Musée d'art contemporain, Montréal, 1974

Saint-Martin, Fernande, **Ateliers,** vol. 3, no 6, 1974-1975,
"Peintres canadiens actuels"
Graphex 3, The Art Gallery of Brant, Brantford, Ontario, 1975
Bogardi, George, **Montreal Star,** 8 février, 1975
"Poetic Duo"
Le Devoir, 29 janvier 1975,
"Tousignant"
Le Devoir, 28 janvier 1975,
"Le sérialisme d'un Serge Tousignant"
Échange, Graff, Centre de conception graphique,
Montréal et The Winnipeg Art Gallery, Winnipeg, Manitoba, 1975
Gosselin, Claude, **Le Devoir,** 1er février 1975,
"Tousignant au MAC, les nouvelles illusions d'un Serge Tousignant"
Gosselin, Claude, **Le Devoir,** 21 octobre 1975,
"Québec 75/ARTS: les groupes d'artistes"
Le Jour, 16 janvier 1975,
"Vie et Culture: Serge Tousignant présente "Dessins-Photos 1970-1974""
Québec 75, Institut d'art contemporain de Montréal, Québec, 1975
Letocha, Louise, **Ateliers,** Musée d'art contemporain, 23 février 1975,
"Serge Tousignant, Dessins-Photos"
Collection "Hard Edge", Direction des Affaires culturelles du Ministère des Affaires extérieures du Canada, Ottawa, 1975,
Moore, David, **Arts Magazine,** octobre 1975, no 23,
"Graphex at the Art Gallery of Brant"
Serge Tousignant: Dessins-Photos 1970-1974,
Musée d'art contemporain, Montréal, 1975,
Pontbriand, Chantal, **Artscanada,** mars 1975,
"Review Section: Serge Tousignant at Musée d'art contemporain"
Thériault, Normand, **Ateliers,** vol. 4, no 4, 1975-1976,
"Québec 75, 16 octobre - 23 novembre"
Toupin, Gilles, **La Presse,** 25 janvier 1975,
"Un trip de coins et de petits cubes"
Automatisme et surréalisme en gravure québécoise,
Musée d'art contemporain, Montréal, 1976,
Blouin, Anne-Marie, **Ateliers,** vol. 5, no 2, septembre-novembre 1976
"De la figuration à la non-figuration dans l'art québécois"
Burnett, David, **Artscanada,** août 1976,
"Québec 75/Arts: 1"
Burnett, David, **Artscanada,** août 1976,
"Serge Tousignant"
Cent onze dessins du Québec, Musée d'art contemporain, Montréal, 1976,
Chandler, John Noël, **Artscanada,** avril-mai 1976,
"Dessins du Québec"
Trois générations d'art québécois 1940-1950-1960,
Musée d'art contemporain, Montréal, 1976,
Parent, Alain, **Ateliers,** vol. 5, no 1, avril-juin 1976,
"Cent onze dessins du Québec"
Paxton, Maureen, **Arts Magazine,** 28, Été 1978,
"Imprint 76"
Gravure contemporaine au Québec
Programme Art et Culture COJO, Montréal, 1976,
Babinska, Anna, **Arts magazine,** 34, août-septembre 1977,
"Report from Ottawa"
Oxorn, Pearl, **Ottawa Journal,** 15 janvier 1977,
"Exploring the World of Artistic Illusion"
9th Burnaby Biennial Print Show
Burnaby Art Gallery, Burnaby, Colombie Britannique, 1977
Pelletier, Pierre, **Le Droit,** 7 janvier 1977,
"Un centre d'éducation et d'animation"
Scott, Martha, **The Citizen,** janvier 1977,
"1960's mood dates exhibit"
Transparences, Conseil des arts du Canada, Ottawa, 1977,
Cent qu'gravures québécoises, catalogue exposition itinérante
échanges franco-québécois, Musées de France
Walter, Katleen, **The Citizen,** Ottawa, 9 avril 1977
"Around the Galleries: Illusions and Images"
Chaffter, Cathy, **The Tribune,** Winnipeg, 8 avril 1978
"Frosty Academic View of the World"
Cent gravures québécoises, coopération culturelle franco-québécoise, Québec, 1978
Gagnon, François-Marc, **Vie des Arts,** Printemps 1978, no 90
"Panorama de la gravure québécoise des années 1958-65"
Canada Compas Series, Harbourfront Art Gallery, Toronto, Ontario, 1978
Lévy, Bernard, **Vie des Arts,** Printemps 1978, no 90
"Graff, centre de conception graphique et plus encore"
11ième Biennale internationale d'estampes de Tokyo,
Musée national d'art moderne, Tokyo, Japon, 1979
The Winnipeg Perspective 1978, The Winnipeg Art Gallery, Winnipeg, Manitoba, 1978
Graphex 7, The Art Gallery of Brant, Brantford, Ontario, 1979
Biennale II du Québec, Centre Saidye Bronfman, Montréal, 1979
Burnett, David, **Artscanada,** décembre 1979-janvier 1980, nos 232-233
"Gallery Artists, Yajima Galerie, Montréal"
Malenfant, Nicole, **L'estampe,** Québec, Éditeur officiel du Québec, 1979
Normand, François, **Trajectoires,** no 5, novembre-décembre 1979,
Les géométrisations de Serge Tousignant chez Optica"
Viau, René, **Le Devoir,** 13 octobre 1979,
"Entre ciel et terre: Boogaerts et Tousignant"
Graham, Robert, **Parachute,** Printemps 1980, no 18,
"Photographies en couleur/Colour Works, Yajima Galerie Montréal"
Mays, John Bentley, **The Globe and Mail,** Toronto, 14 juin 1980,
"Tousignant Finds Unique Artistic Haven"
Payant, René, **Parachute,** Printemps 1980,
"L'art à propos de l'art, 2ième partie: citation et intertextualité"
Payant, René, **Jeux d'images, Pierre Boogaerts, Suzy Lake, Serge Tousignant, Bill Vazan,** février 1980
Toupin, Gilles, **La Presse,** 3 mai 1980,
"L'art florissant de la gravure québécoise"
Viau, René, **Le Devoir,** 29 janvier 1980,
"Les expositions d'une géométrie à l'autre"
Viau, René, **Le Devoir,** 19 avril 1980,
"Trois générations de graveurs québécois: Albert Dumouchel, Janine Leroux-Guillaume et Serge Tousignant"
Viau, René, **Le Devoir,** 3 mai 1980,
"Dix ans de gravure au Musée d'art contemporain"
Daigneault, Gilles, **Vie des Arts,** no 100, Automne 1980.
"L'estampe selon Serge Tousignant"
Edmonton Art Gallery, **2e Biennale canadienne de gravures et dessins,** septembre-octobre 1980
Craven, David, **Artscanada,** septembre-octobre 1980.
"Serge Tousignant"

SERGE LEMOYNE
Né à Acton Vale en 1941

Études:

1958-
1960 École des Beaux-Arts de Montréal

Expositions individuelles et événements:

1961 Gymnase Acton Vale
1962 Galerie Marcel, St-Hyacinthe
en duo avec Lise Pépin, Galerie Fleury, Montréal
1963 École d'architecture de Montréal
1964 Bar des arts, Montréal
Centre d'art de l'Élysée, Montréal
Lycée Da Silva
Théâtre des Apprentis-sorciers, Montréal
1965 École d'Architecture de Montréal
Musée des beaux-arts de Montréal
1966 Musée d'art contemporain, Montréal
Galerie Libre, Montréal
1967 Expo '67 Pavillon de la jeunesse, Terre des Hommes, Montréal
50 Performances d'improvisations picturales, Montréal

1968 Événement No 0, Association Espagnole, Montréal
Événement No 1, "L'art de manger", Association Espagnole, Montréal
Événement No 2,
Événement No 3,
Événement No 4,
Événement No 5, Pâques à New York
Événement No 6,
Événement No 7, Discothèque à Acton Vale
Événement No 8,
Événement No 9,
Événement No 10, Enquête sur la création
Événement No 11, Sondage sur la liberté
Événement No 12, Poster participation
Événement No 21-24, Fête Nationale à Acton Vale

1969 Galerie 20-20, London, Ontario
École d'architecture de l'Université de Montréal
1971 Événement "Rally Multi-directionnel Centre national des arts, Ottawa
Galerie de l'A.G.E.Q.E.F. Paris, France
Événement "K" Meknès, Maroc
1972 Événement "Slap Shot" Vehicule Art, Montréal
Place Bonaventure, Montréal
1973 Événement "Partie d'étoiles", Galerie Média, Montréal
1974 Festival international de la jeunesse
1975 Galerie Claude Luce, Montréal
1976 Musée d'art contemporain, Montréal
1977 Galerie Média, Montréal
1978 Galerie Laurent Tremblay, Montréal
Atelier Graff, Montréal
1979 Galerie le Conventum, Montréal
1980 "Inventaire", Musée d'art vivant Véhicule Inc., Montréal

1981 "Dessins 1961-1981", Galerie Treize, Montréal

Expositions collectives:

1961 Salon de la jeune peinture, Montréal
1962 Salon de la jeune peinture, Montréal
1964 Semaine "A" Université de Montréal, Bar des arts, Centre Social
1965 Galerie Nationale du Canada, Ottawa
Université de Victoria, Colombie Britannique
Penticton Art Club
Lethbridge Junior College
Galerie Félécitas, Montréal
Événements de l'Horloge, Montréal, Québec
1966 Calgary Allied Arts Council, Alberta
Winnipeg Art Gallery, Manitoba
Regina Public Library, Saskatchewan
University of Alberta, Calgary
Kelowa Art Exhibit Society
Brandon Allied Arts Council, Ontario
"Le Mois des arts", Groupe Nouvel Âge, Montréal
"Présence des jeunes", Musée d'art contemporain, Montréal
1967 Expo '67, Pavillon de la jeunesse, Terre des Hommes, Montréal
Université de Sherbrooke

1969 Pavillon des peintres canadiens, Terre des hommes, Montréal
1970 Musée d'art contemporain, Montréal
Musée de Québec, Québec
Projet 80, Montréal
Nuit de la poésie, "poème-affiche Claude Gauvreau"

1971 Biennale de Paris, France
1975 "Québec '75", Musée d'art contemporain, Montréal
Place des arts, Montréal
1976 "Cent onze dessins du Québec", Musée d'art contemporain, Montréal
exposition itinérante à travers le Canada
1977 Galerie Média, Montréal
Graff, Montréal
1978 "Tendances actuelles", Musée d'art contemporain, Montréal
Graff, Montréal
03 23 03, Montréal
1979 "Collection de la Banque Provinciale", Musée d'art contemporain, Montréal
Bibliothèque de Prêt, Sherbrooke
1981 "Pierre Ayot, Gilles Boisvert, Cozic, Serge Lemoyne, Serge Tousignant", Atelier Graff, Montréal

Activités professionnelles:

1970 Lauréat, prix de sculpture, Concours de la Province de Québec
1973 Murale, Édifice Radio-Canada, Montréal

Bibliographie:

La Tribune, 20 décembre 1960.
"Une exposition du peintre Serge Lemoyne: Acton Vale"
Sarrazin, Jean. **Le Nouveau Journal,** 31 mars 1962.
"Serge Lemoyne: au bistrot cuit à point"
Jasmin, Claude. **La Presse,** 28 avril 1962.
"Serge Lemoyne et Pépin"
La Presse, 17 avril 1963.
"Art Social et Poésie Cosmique"
Gladu, Paul. **Le Petit Journal,** semaine du 2 février 1964.
"Quatre jeunes artistes dans un bar: voici le résultat"
Maitre, Manuel. **La Patrie,** semaine du 12 au 18 mars 1964.
"Serge Lemoyne: jeune peintre en révolte"
Le Quartier Latin, 4 mars 1965.
"Le Groupe Nouvel Âge: une explosion"
Courtemanche, Gil. **La Presse,** 18 avril 1964.
"Nouvel Âge. Nouvel Art. Vieux problème?"
Jasmin, Claude. **La Presse,** 25 avril 1964.
"Place aux Jeunes"
Lepage, Jocelyne. **Le Noueur,** avril 1965.
Collège Marie-Anne annexe - "L'Horloge"
Jasmin, Claude. **La Presse,** 1er mai 1965.
"Lemoyne"
Lamy, Laurent. **Le Devoir,** 8 mai 1965.
"Lemoyne au Musée"
Charest, Nicole. **Perspectives,** 29 août 1965.
"On fait ce qui nous passe par la tête"
MontBizon, Rea. **The Gazette,** 1965.
"Spectacle Zirmate" (Galerie Libre)
Courtemanche, Gil. **Miroir du Québec,** 4 octobre 1965.
"Sacré Zirmate"
Lepage, Jean. **Cinq à la une,** janvier 1966.
"Arts" (Galerie Libre)
Jasmin, Claude. **La Presse,** 22 janvier 1966.
"Lemoyne: ni "op", ni "pop", mais organique"
Jasmin, Claude. **La Presse,** 29 janvier 1966.
"Serge Lemoyne"
Lamy, Laurent. **Le Devoir,** 29 janvier 1966.
"Lemoyne"
Béchard, C. Roland. **Le Canada Français,** janvier 1966.
"Serge Lemoyne à la Galerie Libre"
Jasmin, Claude. **La Presse,** 30 avril 1966, p. 22.
"Serge Lemoyne dans le cosmos"
Jasmin, Claude. **Journal des Jeunesses Musicales,** juillet/août 1966.
"L'Art qui se fait à Montréal: translucidité - érotisme - motorisation"
Ayre, Robert, **The Montreal Star,** juillet 1966,
"Keeping in Step with the Avant Garde"
Petrovich, Michael,**The Montreal Star,** juillet 1966,
"Art Show Fires the Imagination"
Le Devoir, 13 juillet 1966.
"Musée" (Présence des jeunes)
Jasmin, Claude. **La Presse,** 16 juillet 1966.
"Bilan provisoire d'un trimestre chargé"
La Presse, 22 juillet 1966.
"Les jeunes de 20 ans au Musée"
MontBizon, Réa. **The Gazette,** 23 juillet 1966.
"The Presence of Youth"
Jasmin, Claude. **La Presse,** 30 juillet 1966.
"La Présence des Jeunes au Contemporain"
Tisseyre, Michelle. **Photo-Journal,** 24 au 31 août 1966.
"Le Yoyo, l'art et les machines à boules"
Gladu, Paul. **Le Petit journal,** 14 août 1966.
"Êtes-vous way-out"
Robillard, Yves. **La Presse,** 3 septembre 1966.
"Serge Lemoyne et Gilles Boisvert face au happening"
Lamy, Laurent. **Le Devoir,** 3 septembre 1966.
"Présence des jeunes au Musée d'art contemporain"
Jasmin, Claude. **Vie des Arts,** automne 1966.
"L'art nouveau des jeunes peintres du Québec"
Prespectives-La Tribune, 29 octobre 1966.
"Boisvert et Lemoyne"
Robillard, Yves. **La Presse,** 7 janvier 1967.
"Lemoyne est-il figuratif?"
Gagnon, Lysiane. **Culture Vivante,** no 5, 1967.
"Après le Refus global: l'art total"
Robillard, Yves. **La Presse,** janvier 1968.
"Serge Lemoyne, l'événement à portée de la main"
Poisson, Rock, et Huguet, Marcel. **Photo-Journal,** semaine du 24 au 31 janvier 1968. "Serge Lemoyne et l'événement"
Jasmin, Claude. **Sept-Jours,** 4 au 10 février 1968.
"Lafleur - Wise - Lemoyne"
Poisson, Rock. **Photo-Journal,** 2 avril 1968.
"Pour Pâques: un voyage "culturel" à New York"
Photo-Journal, 24 avril au 1er mai 1968.
"Absolument tout ce que vous devez savoir sur l'Événement de Serge Lemoyne à New York"
La Presse, 22 juin 1968.
"Événement 21-24 à Acton Vale"
Fricks, Henri. **La Pensée de Bagot,** 11 juillet 1968.
"Le carnet des arts - Événements 21-24"
Robillard, Yves. **La Presse,** 31 août 1968.
"Les gens s'expliquent les policiers répriment"
Thériault, Normand. **La Presse,** 7 septembre 1968.
"L'art de l'Événement"
Robillard, Yves. **Vie des Arts,** printemps 1969.
"Sculpture au-delà. Sculpture Québec"
La Pensée de Bagot, 18 décembre 1969.
"Serge Lemoyne est l'objet d'un article du London Evening Free Press"
La Presse, samedi 3 janvier 1970.
"Lemoyne: admettons qu'il en soit ainsi"
Allègre, Christian. **Le Devoir,** 18 juillet 1970.
"Serge Lemoyne, ne plus regarder la peinture"
La pensée de Bagot, 21 mai 1970.
"Bourse de perfectionnement pour Serge Lemoyne"
Lemoyne, Serge. **Médiart,** 1971.
"Serge Lemoyne nous écrit"
Lemoyne, Serge. **Le Devoir,** 28 juillet 1970.
"Tribune Libre"
Tremblay, Denis. **Montréal-Matin,** 13 octobre 1972.
"Serge Lemoyne entre un pinceau et un bâton de hockey"
Toupin, Gilles. **La Presse,** 9 novembre 1972.
"Quand "Tante Claire" décide de mettre de l'ordre"
White, Michael. **The Gazette,** 18 novembre 1972.
The Montreal Star, 25 novembre 1972.
"Vehicule Art Incorporated David Sorenson, Serge Lemoyne"
Toupin, Gilles. **La Presse,** 26 janvier 1974.
"Si vous passez par la Maison de Radio-Canada"
Ateliers, mai-juillet 1975.
"Processus 75"
Gosselin, Claude. **Le Devoir,** 7 juin 1975.
"Les Expositions"
Saint-Germain, Michel. **Perspectives Dimanche-Matin,** 8 juin 1975.
"Serge Lemoyne rêve en trois couleurs"
Letocha, Louise. **Ateliers,** juillet-septembre 1975.
"Processus 75"
Parent, Alain. **Ateliers,** avril - juin 1976.
"Cent onze dessins du Québec"
Parent, Alain. **Ateliers,** avril - juin 1976.
"Serge Lemoyne peintures récentes 1975-1976"
Toupin, Gilles. **La Presse,** 24 avril 1976.
"D'une exposition à l'autre"
Barras, Henri. **Le Jour,** 9 avril 1976.
"Des oeuvres d'hiver et de peintre"
Ateliers, septembre - novembre 1976.
"Film expérimental par deux artistes québécois"
Catalogue d'exposition, Musée d'art contemporain, 1976.
Peintures récentes 1975-1976
Parent, Alain. **Journal,** 1er novembre 1976.
"Dessins du Québec"
Saint-Pierre, Marcel. **Chroniques,** mars 1977.
"Le retour de l'enfant prodigue"
Toupin, Gilles. **La Presse,** 29 janvier 1977.
"Pointes d'étoiles"
Saint-Pierre, Marcel. **La Barre du jour,** 1977.
"Le retour de l'enfant prodigue"
Couture, Francine. **Média,** janvier 1977.
"Entrevue avec Serge Lemoyne"
Toupin, Gilles. **La Presse,** 16 décembre 1978.
"La Grafftronomie"
Toupin, Gilles. **La Presse,** 6 septembre 1980.
"La saison des arts visuels"
Viau, René. **Le Devoir,** 13 septembre 1980.
"Dix ans de bleu - blanc - rouge"

Listes des oeuvres

PIERRE AYOT

1-**Échange postal** 1965, eau forte 22" x 30", coll. de l'artiste

2-**Sans titre,** 1965 acrylique sur toile 24" x 48", coll. Simon & Claudette

3-**Bonaparte VS Bond,** 1966 lithographie 22" x 30", coll. de l'artiste Bonin

4-**Cherchez la femme,** 1965 lithographie 22" x 30", coll. de l'artiste

5-**Rebound,** 1966 lithographie 22" x 30w" coll. de l'artiste

6-**Faites-le vous-mêmes,** 1965 lithographie 22" x 30" coll. de l'artiste

7-**Ventre à terre** 1967, sérigraphie 22" x 30" coll. de l'artiste

8-**Pliez,** 1968 sérigraphie 20" x 26" coll. de l'artiste

9-**Vite, vite un kleenex,** 1968 sérigraphie 20" x 26" coll. de l'artiste

10-**Take one and pay to the cashier** 1968, sérigraphie 20" x 26" coll. de l'artiste

11-**Cot, cot,** 1971 sérigraphie 28" x 40", coll. Madeleine Forcier

12-**Madame Blancheville rides again,** 1974 sérigraphie 26" x 32" x 47", coll. de l'artiste

15-**Sherwood 748** 1979, sérigraphie 40" x 60" coll. de l'artiste

16-**Louiseville 520** 1979, sérigraphie 40"x 60", coll. de l'artiste

17-**Vue de l'exposition** Pierre Ayot au Musée d'art, contemporain, janvier février 1980 Photo: Jacques Lafond

20-**Écran de projection Y.C.,** 1980 sérigraphie & installation 48" x 48" coll. de l'artiste

21-**Chaise de parterre (jaune) Lawn Furniture, Montréal,** 1980 sérigraphie 40" x 60" coll. de l'artiste

GILLES BOISVERT

1-**Sans titre,** 1962
Eau-forte,
26 x 19½
coll. de l'artiste

2-**Pierres**
Eau-forte,
19¾" x 25¾"
coll. de l'artiste

3-**Sans titre,**
encre,
19 x 24½"
coll. de l'artiste

4-**Sans titre,**
Encre,
26" x 20"
coll. de l'artiste

5-**Sans titre,**
encre,
23¾" x 20"
coll. de l'artiste

6-**Sans titre,**
encre,
26" x 20
coll. de l'artiste

7-**Sans titre,**
encre,
26" x 20"
coll. de l'artiste

8-**Sans titre,**
encre,
26" x 20"
coll. de l'artiste

9-**Report no 1,** 1964
lithographie,
19¾" x 25¾"
coll. de l'artiste

10-**Écriture archaïque...,** 1964
lithographie
19¾" x 25¾"
coll. de l'artiste

11-**Série candide,**
1964
encre et collage,
19" x 12¾"
coll. de l'artiste

12-**Série candide,** 1964
encre et collage,
19" x 12¾"
coll. de l'artiste

13-**Sans titre,** 1964
acrylique sur papier,
20" x 26"
coll. de l'artiste

14-**Sans titre,** 1964
acrylique sur papier,
20" x 26"
coll. de l'artiste

15-**Sans titre,** 1964
acrylique sur papier
26" x 40½"
coll. de l'artiste

16-**Sans titre,** 1965
acrylique sur toile,
34" x 40½"
coll. de l'artiste

17-**Tic Tac.,** 1966
acrylique sur toile,
35" x 48"
coll. de l'artiste

18-**Mai-juin...,** 1966
acrylique et encre
sur papier,
20" x 26"
coll. de l'artiste

19-**Politique-politique,** 1967
acrylique, encre et
report sur papier,
20" x 26"
coll. de l'artiste

20-**Sans titre,** 1968
acrylique sur toile,
35½" x 48"
coll. de l'artiste

21-**Adieu,** 1968
acrylique sur toile,
35½" x 48"
coll. de l'artiste

22-**Actualité A,** 1968
acrylique sur toile,
35½" x 48"
coll. de l'artiste

23-**Allez chier,** 1969
sérigraphie,
17½" x 23"
coll. de l'artiste

24-**Oiseau s'échappant des cubes,**
1972
sérigraphie,
26" x 20"
coll. de l'artiste

25-**Le joueur de pool,**
1973
sérigraphie,
20" x 26"
coll. de l'artiste

26-**Jeu no. 3,** 1969
acrylique sur toile,
53" x 48"
coll. de l'artiste

27-**The B.P. snow tire,**
1969
acrylique sur toile,
53" x 48"
coll. de l'artiste

28-**Entrez dans le broyeur...** 1969
acrylique sur toile,
53" x 48"
coll. Pierre Mercier

29-**Tac. Tac. Tac.,**
1969
acrylique sur toile,
48" x 54"
coll. de l'artiste

30-**Québec Libre,**
1969
acrylique sur toile,
coll. de l'artiste

31-**PFFF... PAF...,**
1970 (photos)
Environnement
multi-disciplinaire,
sculpture gonflable,
projections, musique, film présenté
au Musée d'art
contemporain

32-**Murale, Édifice Radio-Canada, Montréal,** 1973
(photos) reliefs de
contreplaqué peint,
10' x 90'

33-**Où allons-nous,**
1974
mine de plomb et
report,
30" x 22¼"
coll. de l'artiste

34-**Sans titre,** 1974
mine de plomb et
report,
22" x 30"
coll. Réal Deraspe

35-**Mieux vaut attendre son bain que l'autobus,** 1976
acrylique sur toile,
60" x 48"
coll. Daniel Jalbert

36-**Sans titre,** 1976
acrylique sur toile
coll. de l'artiste

37-**Des vagues vagues,** 1976
lithographie,
30" x 22"
coll. de l'artiste

38-**Dans l'eau,** 1976
lithographie,
30" x 22"
coll. de l'artiste

39-**Murales, Édifice de la Sûreté du Québec, Québec,**
1978
(Photos), ensemble
de 8 murales,
dimension 9' x 35',
reliefs de contre-
plaqué peint, arborite et feuilles
d'acrylique

40-**Sans titre,** 1979
mine de plomb,
22" x 30"
coll. André Panneton

41-**Homme passant à travers la clôture,**
1979
mine de plomb et
crayon ce couleur,
22" x 30"
coll. de l'artiste

42-**Le numéro 4,** 1979
mine de plomb et
crayon de couleur,
22" x 30"
coll. de l'artiste

43-**Double Madona,**
1979
mine de plomb et
crayon de couleur
22" x 30"
coll. de l'artiste

44-**La bonne femme,**
1980
acrylique sur toile,
80" x 109½"
coll. de l'artiste

COZIC

1-**Sans titre,** 1964
Gouache et encre,
25" x 29"
coll. de l'artiste

2-**Cent titres,** 1964
Gouache et encre,
25" x 29"
coll. de l'artiste

3-**Sens-titre,** 1964
Gouache et encre,
25" x 29"
coll. de l'artiste

4-**S'entitre,** 1964
Gouache et encre,
25" x 29"
coll. de l'artiste

5-**Espage II,** 1965
Peintures mixtes sur toile, 36" x 36"
coll.
Pierre Brassard

6-**Espace IV,** 1965
Gouache sur papier buvard,
20" x 29"
coll. de l'artiste

7-**Espace VI,** 1965
Gouache sur papier buvard,
20" x 29"
coll. de l'artiste

8-**Espace VIII,** 1965
Gouache sur papier buvard,
20" x 29"
coll. de l'artiste

9-**SAAAVA,** 1966
Gouache et papiers collés,
19" x 22"
coll. de l'artiste

10-**ZUT 37,** 1966
Gouache et papiers collés,
15" x 22"
coll. de l'artiste

11-BJ, 1966
Gouache et papiers collés,
15" x 22"
coll. de l'artiste

12-**Peinturelief,** 1967
Acrylique panneau "masonite"
coll. de l'artiste

13-**Boîte/Peinture,** 1967
Acrylique, bois, caoutchouc, mousse, matière plastique et carton,
48" x 48" x 72"
coll. de l'artiste

14-**Boudin Imperator,** 1968 (deuxième version)
Bois, panneau lamifié, caoutchouc mousse, peluche et carton,
144" x 24" x 24"
coll. de l'artiste

15-**Oeuf de Krakoss,** (avant et après incubation), 1969
Bois, panneau lamifié, caoutchouc mousse, matière plastique, vinyle
coll. du Musée d'art contemporain

16-**Ma Douce,** 1971
Carton, peluche et vinyle,
144" x 36" x 36"
coll. de l'artiste

20-**Vêtir ceux qui sont nus** (Intervention éphémère dans la nature), hiver 1972-73
Divers tissus, Constat photographique

21-**Shake-hand surface,** 1972
Pelon, peluche, kodel
60" x 60"
coll. de la Galerie nationale du Canada

22-**Surface V/S Cilinder,** (position 2), 1975
Vinyle, pelon, peluche et carton,
84" x 48" x 36"
coll. de l'artiste

23-**Surfacentre no 4,** 1976
Pelon et carton,
72" x 72"
coll. de l'artiste

24-**Volumilieu 4,** 1977
Caoutchouc mousse, vinyle, sable et soie,
144" x 144"
coll. de l'artiste

25-**À Cocotte a Day...,** 1978
Papiers pliés et épingles,
62" x 250"
coll. de l'artiste

26-**Ground pliage,** 1980
Vinyle, aluminium et pelon,
144" x 144"
coll. de l'artiste

LEMOYNE

LISTE PARTIELLE

1-**La planche à repasser** 1963
médium mixte
18" x 96"
coll. Francine Léger

2-**Dessins en noir et blanc,** 1964
série
10½" x 14"
coll. de l'artiste

3-**Série miniature",** 1966
dessin
5" x 6½" chac.
coll. de l'artiste

4-**Amerik",** 1967
papier, ficelle
et carton
352 cm x 184 cm x 48 cm
coll. du Musée
d'art contemporain

5-**Événements,** 1968
photos et
documents
coll. de l'artiste

6-**Slap Shot,** 1972
constat photographique

7-**Sans titre,** 1973
dessin
coll. de l'artiste

8-**Sans titre,** 1974
dessin
19" x 25"
coll. de l'artiste

9-**Dryden,** 1975
acrylique sur toile
88" x 134"
coll. de l'artiste

10-**Sans titre,** 1977
acrylique sur toile
66" x 48"
coll. de l'artiste

11-**Sans titre,** 1977
acrylique sur toile
66" x 48"
coll. de l'artiste

12-**Triangle,** 1978
acrylique sur toile
66" x 84" x ?
coll. de l'artiste

13-**Les étoiles,** 1979
acrylique sur toile
30" x 30" chac.
coll. de l'artiste

14-**Sans titre,** 1980
acrylique sur toile
66" x 84"
coll. de l'artiste

15-**Sans titre,** 1980
acrylique sur toile
66" x 84"
coll. de l'artiste

SERGE TOUSIGNANT

1- **Sans titre,** 1964
Fusain sur collage linographique,
24" x 30"
coll. de l'artiste

2-**Sans titre,** 1964
Encre et acrylique sur carton,
24" x 30"
coll. de l'artiste

3-**Signe Rouge,** 1964
Acrylique et crayon gras sur toile,
30" x 40"
coll. de l'artiste

4-**Division II,** 1965
Acrylique et crayon gras sur toile,
32" x 48"
coll. de l'artiste

5-**ZAT,** 1965
Acrylique et crayon gras sur toile,
32" x 48"
coll. de l'artiste

6-**Bleuette,** 1966
Pliage lithographique,
12" x 31"
coll. de l'artiste

7-**Trame Brune,** 1966
Acrylique sur toile,
36" x 36"
coll. de l'artiste

8-**Tramme Verte,** 1966
Acrylique sur toile,
36" x 36"
coll. de l'artiste

9-**Foggy,** 1966
Acrylique sur toile,
48" x 48"
coll. de l'artiste

10-**Alétration trammée,** 1967
Acrylique et peinture aluminium sur toile,
36" x 36"
coll. de l'artiste

11-**Radiante I,** 1967
Acrylique et peinture aluminium sur toile,
44" x 44"
coll. de l'artiste

12-**Circuit sandwich,** 1967
Sérigraphie pliée,
coll. Pierre Doyon

13-**Modules Jaunes,** 1967
Acier peint et verre,
24" x 40" x 48"
coll. de l'artiste

14-**Géminations,** 1967
Acier peint et Acier inoxydable poli,
21" x 24" x 41"
coll. Musée d'art contemporain, Montréal

15-**Duo-Reflex,** 1969,
Documents photographiques

16-**Transformations cubiques,** 1970
5 dessins en suite graphite sur papier,
19" x 22"
chacun
coll. Denis Crépin et M. Mme Jean-Marc Lelièvre

17-**Frottis,** 1971
plombagine,
21" x 27"
coll. de l'artiste

18-**Rides,** 1971
Papier pressé,
22" x 30"
coll. Société Radio-Canada

19-**Hommage à Magritte,** 1972
Documents photographiques

20-**Un coin d'atelier,** Xérographie,
20" x 26"
coll. de l'artiste

21-**9 coins d'ateliers,** 1973
Xérographie,
20" x 26"
coll. de l'artiste

22-**18 coins d'ateliers,** 1973
Xérographie,
20" x 26"
coll. de l'artiste

23-**Ruban commé sur coin d'atelier, 1 point de vision,** 1974
Xérographie,
24" x 24"
coll. de l'artiste

24-**Ruban gommé sur coin d'atelier, 4 points de vis,n,** 1974
Xérographie,
25" x 25"
coll. de l'artiste

25-**Ruban gommé sur coin d'atelier, 16 points de vision,** 1974
Xérographie,
24" x 30"
coll. de l'artiste

26-**Laissez faire les sphères, correction analytique no 1,** 1975
Sérigraphie sur offset,
coll. de l'artiste

27-**Mona,** 1975
Photographies et documents

28-**Dessin de neige et de temps, route 25 Nord,** 1977
Montage photographique encouleur,
52" x 112"
coll. de l'artiste

29-**Dessin de neige et de temps, no 2,** 1977
Montage xérographique,
60" x 90"
coll. de l'artiste

30-**Géométrisation solaire triangulaire, 16 variations,** 1979
Montage photographique couleur,
44" x 56"
Collection Musée d'art contemporain, Montréal

31-**Dessins solaires,** nos 1 à 8 incl.
PHotographies en couleur,
16" x 20"
chacune
coll. de l'artiste

CATALOGUE

Recherche et coordination: Diane St-Amand

Photos: Yvan Boulerice, Gilles Dempsey, Office du film du Québec, Robert Binette, Gabor Szilasi, A. Mathieu, Serge Tousignant.

Conception graphique: Michel Guilbeault.

Impression: Les Imprimeries Jacques-Cartier Inc.

Tous droits de traduction et d'adaptation en totalité ou en partie, réservés pour tous les pays.
Toute reproduction pour fins commerciales par procédé mécanique ou électronique, y compris la microreproduction, est interdite sans l'autorisation écrite de l'Éditeur officiel du Québec.

ISBN. 2-551-04202-X
Dépôt légal, 1er trimestre 1981
Bibliothèque nationale du Québec

REMERCIEMENTS

Nous tenons à remercier chaleureusement les auteurs des textes publiés dans ce catalogue: Gilles Hénault, Louise Letocha, Léo Rosshandler, Marcel St-Pierre, Pierre Théberge et Normand Thériault. Rarement avons-nous vu réunis au sein d'une même publication autant d'auteurs spécialistes de l'art contemporain. Nous sommes honorés qu'ils aient accepté notre invitation.

Nous voulons aussi remercier les prêteurs qui ont bien voulu se départir de leurs oeuvres pour un temps.

Enfin, nous sommes redevables à la générosité des artistes sans le support desquels, il nous aurait été impossible de mener à terme cette exposition.

"5 Attitudes" a bénéficié de subventions du Ministère des Affaires culturelles du Québec et du Conseil des Arts du Canada.

LISTES DES PRÊTEURS

Pierre Ayot
Gilles Boivert
Cozic
Serge Lemoyne
Serge Tousignant
La Galerie nationale du Canada, Ottawa
M. et Mme Jean-Marc Lelièvre
Pierre Doyon
Denis Crépin
Francine Léger
Pierre Brassard
Société Radio-Canada
Daniel Jalbert
Réal Deraspe
Pierre Mercier
Musée d'art contemporain, Montréal
André Panneton
Simon et Claudette Bonin
Madeleine Forcier

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