

ULYSSE COMTOIS 1952-1982

ULYSSE COMTOIS
1952-1982

Musée d'art contemporain, Montréal
du 7 avril au 22 mai 1983

Page couverture:
Column on Three Axes, 1969
Aluminium
155 cm, 45 cm diamètre
Coll. Radio-Canada

Table des matières

Avant-propos	4
Remerciements	5
Liste des prêteurs	6
En marge de l'acquis	7
Catalogue des oeuvres	25
Biographie	124
Liste des oeuvres	125
Liste des expositions	133
Bibliographie	137

Avant-propos

Si l'oeuvre d'Ulysse Comtois ne s'inscrit guère dans les divers mouvements artistiques québécois, il n'en demeure pas moins que son influence aura été déterminante pour nombre de créateurs.

Organiser une rétrospective s'avère une aventure de longue haleine, jalonnée de découvertes insoupçonnées. Mais, la rétrospective, en plus de « consacrer » l'artiste au sein de l'intouchable caste des musées, oblige ces derniers à exercer leur fonction critique par l'analyse systématique de l'oeuvre d'un artiste, permettant ainsi d'insérer indubitablement sa démarche dans un contexte social et culturel. Naîtront alors relations et contradictions qui provoqueront l'indispensable débat autour d'une production artistique en constant besoin de contestation.

Le Musée d'art contemporain ne saurait oublier sa double vocation de recherche et de confrontation. Avec la rétrospective des oeuvres d'Ulysse Comtois, il procède également à une entreprise de démystification de l'artiste pour cerner l'homme; c'est à cet homme, aujourd'hui, que va notre plus profonde et amicale reconnaissance.

Le directeur par intérim,

ANDRÉ MÉNARD

Remerciements

En mon nom personnel, je tiens d'abord à remercier Ulysse Comtois qui a permis que soit réalisée cette rétrospective de son travail. Ma gratitude va aussi à tous les collectionneurs qui ont manifesté unanimement leur enthousiasme au projet et ont consenti à se départir de certaines oeuvres pour la durée de cette exposition au Musée et à travers le Canada. Mentionnons en outre la collaboration exceptionnelle de tous les musées, privés ou d'État, qui possèdent des oeuvres de Comtois et qui ont, eux aussi, accepté de nous les prêter. Partout, l'accueil fut chaleureux et encourageant. Je remercie encore la Banque d'oeuvres d'art du Conseil des arts du Canada, le ministère des Affaires extérieures du Canada et Lavalin Inc., qui m'ont donné accès à leur importante collection de tableaux et de sculptures.

Ma reconnaissance va aussi à tous ceux (et ils sont nombreux) qui m'ont aidée à recueillir les informations dont j'avais besoin. Ils ont bien voulu évoquer des souvenirs parfois lointains, où j'ai pu puiser à loisirs des références sur une époque que je n'ai pas connue.

Ce sont des artistes qui ont vécu l'automatisme, des gens étroitement mêlés au milieu des arts du Québec d'autrefois et d'aujourd'hui, ou d'autres, aussi, qui préfèrent garder l'anonymat.

Je remercie enfin Louise Gagné pour sa compilation des données et la rédaction de la liste des expositions, Charles Lévy pour son assistance, mes collègues qui m'ont soutenue dans cette entreprise de longue haleine et surtout mon compagnon de vie qui partage, en sourdine, tous les états du défi.

MANON BLANCHETTE
Conservatrice

Liste des prêteurs

Agnes Etherington Art Centre, Kingston
Art Gallery of Ontario, Toronto
Banque d'oeuvres d'art, Conseil des arts du Canada, Ottawa
Banque de Nouvelle-Écosse, Toronto
Monsieur Antoine Blanchette, Montréal
Coopers and Lybrand, Montréal
Monsieur Guy Fournier, Montréal
Galerie nationale du Canada, Ottawa
Germaine et Yves Gaucher, Montréal
Mireille et Bernard Lagacé, Montréal
Monsieur Yves Lasnier, Montréal
Lavalin Inc., Montréal
Madame Monique Lepage, Montréal
Monsieur et Madame McConnell, Montréal
Monsieur et Madame Melançon, Montréal
Monsieur Robert Millet, Longueuil
Ministère des Affaires extérieures du Canada, Ottawa
Ministère des travaux publics, Ottawa
Monsieur Guido Molinari, Montréal
Walter A. Moos, Toronto
Musée d'art contemporain, Montréal
Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal
Musée du Québec, Québec
Marianne et John Penner, Montréal
Radio-Canada
Sarnia Public Library and Art Gallery, Sarnia
Monsieur et Madame Mark Schwartz, Montréal
La Société d'électrolyse et de chimie Alcan Ltée, Montréal

EN MARGE DE L'ACQUIS
Ulysse Comtois, 1952-1982

Et s'il était défendu de dire: "Je sais", mais seulement permis de dire: "Je crois savoir"?

L. Wittgenstein

Dire le voir, écrire le vécu, reprendre à son compte des conversations décousues mais combien agréables au rythme des saisons. Le jardin de Sainte-Madeleine a donné ses fruits sous la main du sarcléur. Bien que la route soit toujours aussi achalandée, à ce point précis règne une apparente inertie. Les mécaniques ne tournent plus, le fer et le feu se sont tus et le bois devient presque froid. L'intelligence n'est-elle pas muette?

S'il faut écrire l'histoire, ce sera du haut du mont Saint-Hilaire ou du lit du ruisseau en creux que surgira le regard. Regard à rebours d'ailleurs, qui ne peut se contenter d'une seule ligne droite dans le temps, car ils étaient plusieurs à partager un même univers.

Ulysse Comtois, désintéressé complètement, faut-il le dire, permet aujourd'hui cette tentative de chronologie. Lui qui aime l'histoire et la cite souvent, semble ici presque incommodé. Le tout, bien que couvert d'un gris trentenaire, s'articule et se tient, dira-t-on. Aucun écrit si ce n'est celui des autres. Un flot de paroles qui surprend chez un homme identifié comme austère. Patience, les derniers détails de la mise en scène ajustés, les regards peuvent être conviés.

Tout le poids d'un important sérieux

Si on demande à Ulysse Comtois d'expliquer son approche ou sa méthode artistique, il répond qu'elles sont automatistes. Du coup, il nous ramène au passé d'une période historique identifiée à un maître des plus québécois. Paul-Émile Borduas chef de file des automatistes¹, énergie puissante autour de laquelle gravitent différentes personnalités latentes, nous oblige encore à le citer. D'ailleurs, Ulysse Comtois n'était-il pas des leurs? Sa peinture et ses petites caséines de l'époque nous le prouvent aussi bien que les écrits de critiques tel que Rodolphe de Repentigny. Les années cinquante à soixante furent en effet pour Comtois des années de travail employées à l'analyse d'un processus de création presque général au Québec à cette période, mais qu'il concrétisa en des termes qui deviennent très vite personnels.

Sans avoir vraiment choisi d'être artiste, Ulysse Comtois se met à la tâche avec un sérieux de bon ton. Il s'associe sans s'associer, au groupe des automatistes. Il assiste aux réunions en banlieue, il fait partie des jeunes, mais ne manque pas l'aventure du vent de liberté plastique et politique.

Ses oeuvres automatistes donc, étrangement sombres tout d'abord, ne le demeureront pas très longtemps. La couleur claire s'articulera mieux dans un espace vite refermé. Des tableaux intitulés *Bordée*, *Passage* et *Matériel*, respectivement datés de 1951 (ou du début des années cinquante²) illustrent bien ce propos. Le premier, *Bordée*, ne peut que nous rappeler par le trait gestuel net dans sa trajectoire courbe, des oeuvres comme *Abolition du Péage* (1951) de Marcelle Ferron ou *Le Tumulte à la machoire crispée* (1946) de Marcel Barbeau. Un détail pourtant: le fond de cette oeuvre, mal défini car imprécis dans sa position par

1. Madeleine Arbour, Marcel Barbeau, Bruno Cormier, Claude Gauvreau, Pierre Gauvreau, Muriel Guilbault, Marcelle Ferron-Hamelin, Fernand Leduc, Thérèse Leduc, Jean-Paul Mousseau, Maurice Perron, Louise Renaud, Françoise Riopelle, Jean-Paul Riopelle, Françoise Sullivan, sont les signataires du Refus Global, texte qui consacre l'identité du groupe en 1948.

2. Les oeuvres de cette époque n'étaient pas signées pour la plupart. Les dates sont donc approximatives (à quelques années près).

rapport aux éléments graphiques, n'ouvre pas tout à fait sur un espace infini. La pâte de couleur trop épaisse ne permet pas aux éléments de la scène de flotter complètement. Réussite ou non pour Comtois, le problème de l'espace demeure la préoccupation majeure de Borduas, particulièrement lorsqu'il entrera en contact avec les oeuvres américaines d'un Pollock, pour n'en citer qu'un.

Le second tableau, *Passage*, donne cette fois, plus l'impression de s'occuper de lumière que de formes. Certaines formes occupent bien un espace sombre mais seule une lumière blanche nous les révèle partiellement.

Enfin *Matériel*, accidentel peut-être, sûrement prophétique, structure déjà l'espace de l'oeuvre en différentes zones quasi-géométriques. Le fond et les formes s'entrelacent pour ne permettre qu'une lecture de surface, bien que, l'achalandage des formes se situe plutôt au centre de l'oeuvre. Seules quelques séduisantes lignes trop bien ordonnées par le hasard et la trace du pinceau, rappellent la spontanéité qui caractérise les oeuvres automatistes. Déjà d'autres oeuvres sur papier reprennent le mouvement tumultueux. Réussites du geste rapide, elles confirment les recherches d'un artiste qui croit qu'il a plus à apprendre à l'extérieur des cadres académiques. Ne faut-il pas lui donner raison, car il manipule assez bien l'élégante technique. *Zone barbare* et *Petit théâtre*, ressemblent aux paysages abstraits agités par le vent de l'automatisme. Ils plaisent en outre, par leur délicatesse qui doit beaucoup au médium, mais aussi à l'état d'âme et à la virtuosité de leur auteur.

Toujours à cette même époque du début des années cinquante, un singulier trio mérite une mention pour les caractéristiques particulières à Comtois qu'il annonce. Il s'agit d'une oeuvre de 1951, intitulée *Pas à pas*, qui, comme *Composition* (1955) de Pierre Gauvreau³, et deux gouaches de Comtois datées de 1953, définit et met en place des données importantes.

Il devient en effet évident que Comtois s'interroge et s'interrogera longtemps sur un problème d'espace occupé par un foisonnement d'éléments de même nature regroupés de manière à définir une certaine trajectoire. Les lignes, qui n'en sont pas vraiment puisqu'elles ont la largeur précise de l'instrument utilisé, décrivent un mouvement horizontal ou vertical et par le fait même structurent rigidelement l'oeuvre. Parfois, du mouvement général de l'événement se détache une trajectoire moins importante, mais gage de souplesse. Il est impossible de ne pas voir ici l'organisation d'un mouvement à partir de la répétition d'un même élément formel, en l'occurrence le pinceau. Ulysse Comtois se sert d'ailleurs des caractéristiques de cet instrument de travail comme si elles étaient données d'avance. Il introduit la largeur du pinceau à l'intérieur de l'organisation plastique de l'oeuvre, par la répétition systématique et organisée. Cette technique, rigoureuse de par son résultat, traduit un mécanisme expérimental qui sera présent tout au long du cheminement artistique de Comtois. Même en sculpture et, particulièrement lorsqu'il travaillera toute la série des colonnes en aluminium, c'est ce mécanisme qu'il mettra en oeuvre.

Même dans des tentatives de brisure d'un mouvement général qui élimine par ce fait d'autres possibilités quelquefois suggérées, et même dans *Les Merveilles de l'aube*, en 1953, Ulysse Comtois ne parvient pas à nous convaincre de son désordre méthodique. Encore une fois, même dans ses aquarelles de cette année

3. L'oeuvre *Composition* (1955) de Pierre Gauvreau est reproduite dans le catalogue *La peinture canadienne moderne, 25 années de peinture au Canada-français, réalisé pour le 5e festival Dei Due Mondi, du 26 juin au 23 août 1962*, page 67.

de 1953, les signes s'organisent en séries répétitives.

1954 et 1955, deux années très remplies par des expositions importantes, marquent les premières sorties d'Ulysse Comtois. Celui-ci participe en effet à la fameuse exposition "La matière chante" de la Galerie Antoine. Claude Gauvreau en est l'organisateur alors que la sélection des oeuvres est faite par Borduas venu de New York. Afin de ne pas reprendre certaines erreurs passées, cette fois-ci les critères de sélection sont donnés au préalable. On veillera à ce que la manifestation revête un caractère homogène par la présentation "d'oeuvres cosmiques... sous le signe de l'accident"⁴. Quelque 24 peintres, dont Ulysse Comtois, présentent leurs oeuvres. Borduas aurait alors mentionné "la libération plus avancée" de ces jeunes par rapport à leurs aînés. Le nom d'Ulysse Comtois apparaît alors avec ceux de Rita Letendre, Denyse Guilbault et Philippe Emond comme étant ceux de "jeunes qui montrent un état d'âme aussi riche que les précédents"⁵. Aucune liste exhaustive des oeuvres présentées par chaque artiste ne nous permet malheureusement de préciser les titres des tableaux qui illustraient cette "libération" et cet "état d'âme". Il faut par ailleurs retenir l'accueil positif de la part de Borduas, puis un certain climat polémique amorcé par deux artistes: Jean-Paul Lemieux et Edmund Alleyn. Claude Gauvreau définit alors l'automatisme par "l'exploration du dedans", c'est-à-dire par la seule avenue encore ouverte, selon Borduas, celle du surréalisme.

Pour sa part, Borduas, fortement influencé par l'artiste américain Franz Kline, commence à unir l'espace et la forme dans les oeuvres récentes qu'il présente à la galerie Agnès Lefort, en octobre 1954. Tout porte à croire que Comtois a vu cette exposition. C'est à ce moment que Borduas réitérera son désir d'ouverture sur le monde, illustré par la ville de New York, point ouvert à la communion stimulante avec l'univers.

L'année suivante, Gilles Corbeil organise au Musée des beaux-arts de Montréal, une exposition intitulée "Espace 55". Ulysse Comtois figure parmi les exposants. Au même moment se tiennent aussi une exposition de Claude Picher et Edmund Alleyn à la galerie Agnès Lefort, et celle des "Plasticiens", Belzile, Jauran, Jérôme et Toupin, à L'Echourie. Cette dernière exposition s'accompagne d'un manifeste.

Borduas pressé par l'invitation de son ami Gilles Corbeil, fait un voyage à Montréal, visite l'exposition "Espace 55" et en profite pour faire certaines mises au point.

Toute peinture qui se définit en termes de couleur-lumière est dépassée, donc archaïque. La peinture d'aujourd'hui se définit par l'espace qui est l'éclatement de la tache projetée dans l'infini du tableau.

L'étape prochaine la plus immédiate à franchir consiste à charger de sens la tache projetée⁶.

Évidemment une scission s'opère entre Borduas et Fernand Leduc: celui-ci est en effet particulièrement touché par ces propos. Il définira par la suite leurs points d'opposition. Il s'agit, dit-il, de "la surface opposée à la profondeur de la 'couleur-

4. Texte de L'autorité du peuple, 10 avril 1954, page 7, que rapporte François-Marc Gagnon dans son ouvrage sur Borduas en page 349.

5. op. cit. p. 350

6. op. cit. p. 373

lumière' opposée à la couleur tonale ('éclairage'), et le plan au volume''7.

7. op. cit. p. 374

Pour sa part Ulysse Comtois présente, entre autres, *Monarchie Éventuelle*, *Allégorie d'Avril*, *Groupe Sentimental* et *Épopée Moderne*, respectivement datées de 1954. Un premier regard suffit à éclipser la problématique de la tache telle que défendue par Borduas. Même l'espace "infini du tableau" n'est pas toujours évident. Les gouaches de 1953 annonçaient ainsi ce qui allait devenir chez Comtois un langage plastique très étudié qui mène aux signes "écriture" des tableaux *10,000 lieux sous terre* et *L'ombre au tableau*, peints en 1957. Par ailleurs, les couleurs sombres cèdent le pas aux couleurs claires sur un fond pâle. Une construction horizontale évidente et unique marque ces quatre tableaux. Des bandes de couleurs aux arêtes imprécises semblent avancer d'un côté à l'autre de ces oeuvres de format horizontal identique.

Par ailleurs, il est à remarquer que, de cette série des quatre tableaux de Comtois, celui qui se rapproche le plus d'une certaine problématique "all over" si manifeste dans l'art américain de l'époque, s'intitule *Épopée moderne*. C'est en effet ce tableau qui donne le moins de référence à un fond infini. De plus, les éléments linéaires recouvrent entièrement l'espace du tableau en donnant l'impression d'un mouvement puisque aux extrémités ceux-ci ne se révèlent que de manière partielle.

Mais que faisaient les autres participants de cette importante exposition si bien contestée par Borduas? Pour Fernand Leduc, il semble que les années 1954-1955 marquent un passage des plus importants. Passage qui peut se traduire par les différences qui existent entre *Rivage* (1954), et *Affrontailles* (1955), en passant par *Point d'ordre* également de 1955. Fernand Leduc renonce à l'effet de profondeur et opte pour les plans géométriques. Il veut mettre en oeuvre des rapports de forces qui opposent les couleurs entre elles. Sa peinture devient totalement abstraite, elle est uniquement surface composée de plans géométriques de couleurs en aplat. Il va sans dire que ni Comtois, pas plus que Molinari et Barbeau ne poussent encore aussi loin la démarche vers la géométrie de la couleur. À ce propos, le tableau de Comtois s'inscrirait plus en terme de simple comparaison, à l'intérieur de similitudes formelles avec le tableau de Molinari intitulé *Émergence*, daté de 1954.

Mais Ulysse Comtois ne renonce pas entièrement à la problématique du fond et de la forme. Le tableau de 1956 le démontre. Pourtant un facteur nouveau entre en scène puisque la composition, uniquement horizontale, rencontre maintenant l'obstacle vertical qui coupe son mouvement. Les formes linéaires prennent une allure plus travaillée par la superposition successive de couches différentes de couleurs qui définissent parfois des contours.

Encore une fois, c'est par la répétition de l'accident de la rencontre de deux tracés d'abord en nette opposition dans leur trajectoire horizontale et verticale, que Comtois renouvelle son vocabulaire plastique. La rencontre devient signe graphique sur un fond maintenant voulu comme tel. Les droites qui viennent de tous côtés modulent l'espace de l'oeuvre puisque les différents éléments d'une écriture presque orientale se situent très bien selon leur niveau de profondeur. *10,000 lieux sous terre* et *L'ombre au tableau* oeuvres toutes deux datées de 1957, illustrent très bien les nouvelles préoccupations de l'artiste. Tout est déjà là, le

8. Il faut se référer à l'oeuvre 10.000 lieux sous terre qui n'a pas pu malheureusement faire le voyage jusqu'à Montréal, étant donné sa fragile condition.

point, élément fort de la rencontre de deux lignes, mais autour duquel gravitent, dans un espace restreint, d'autres éléments, semble agir comme pôle d'attraction. Autant de points, autant d'événements colorés. Le résultat se traduit par un espace du tableau très occupé et dynamique. Les rares formes géométriques se définissent, contrairement à celles des plasticiens, presque uniquement par des contours. La surface de ces formes n'existe pas, puisque leurs contours seuls existent. Les formes semblent vides. Pourtant, toujours sous le principe de répétition, Ulysse Comtois superpose déjà ces rectangles de sorte que l'on peut y voir en plongée une colonne transparente^a.

Mais déjà, Ulysse Comtois semble abandonner ce type de recherche pour amorcer deux principales problématiques, à savoir la dynamique de l'espace infini en opposition à la surface de l'oeuvre, et la couleur comme principal protagoniste. Celle-ci appliquée soit par touches ou par bandes, rappellera parfois l'impressionnisme, mais possède toute la personnalité et l'autonomie d'une peinture articulée autour d'un souci d'expérimentation et d'organisation systématique.

Les années cinquante s'achèvent pour Comtois avec l'acquisition d'un langage pictural propre. Il semble s'éloigner de l'automatisme sans le faire tout à fait. Sans choisir non plus la nouvelle avenue des plasticiens, il fait preuve d'un esprit de recherche annonçant ses découvertes des années soixante. Il est certain que le climat artistique de l'époque où prévalait un dynamisme très particulier invitait au constant renouvellement.

Passage en douce

Comme la précédente décennie qui compte à son actif plusieurs expositions historiques et regroupements d'artistes, les années soixante s'annoncent très dynamiques. Ceux que l'on appelait les "Automatistes" ne se manifestent plus sous ce vocable. Les plasticiens mettent de l'avant des propositions géométriques importantes, d'autres exploitent la voie du surréalisme et d'une nouvelle figuration.

Les galeries d'avant-garde telles Agnès Lefort, L'Actuelle et Denyse Delrue cèdent la place à d'autres, changent de nom ou encore, poursuivent leur vocation de diffuseurs d'une jeune création constamment renouvelée dans ses propositions picturales.

Le **regroupement des artistes non-figuratifs** qui s'était beaucoup manifesté dans la deuxième moitié des années cinquante, compte Ulysse Comtois parmi ses membres. Pourtant, celui-ci vit maintenant de façon solitaire un important passage de la peinture à la sculpture.

L'histoire porte à croire que ce passage fut brusque et net. C'est une erreur. Les journaux de l'époque décrivaient simultanément tableaux (peintures, collages) et sculptures. Faut-il d'ailleurs replacer dans notre mémoire défaillante que la peinture d'Ulysse Comtois, très aimée de la plupart des critiques de l'époque, demeure la vedette des expositions jusqu'en 1965?

Guy Viau, en 1962, est celui qui reconnaît le plus positivement la sculpture de Comtois. Sans amoindrir pour autant sa peinture, il l'associe à "quelque chose de

Paul Klee⁹. Chez les critiques anglophones, c'est à un Barnett Newman qu'on le compare. Brydon Smith écrira en effet en 1963 que la peinture de Comtois constitue une parodie de celle de Newman et que sa sculpture est source d'amusement¹⁰. Robert Millet, pour *Le Nouveau Journal*, pense que les oeuvres de Comtois, sous l'apparence d'un "manque d'homogénéité", répondent plutôt à "des impératifs de recherche et de qualité". Sur la sculpture de Comtois il ne se prononce pas encore, préférant rapporter les propos même de l'artiste¹¹. Enfin, Laurent Lamy écrira, en 1965 que le peintre-sculpteur Ulysse Comtois est "une de nos valeurs les plus sérieuses et l'un de nos artistes les plus avancés dans le domaine des recherches actuelles". L'auteur ajoutera aussi "qu'il n'est pas de ceux qui piétinent ou exploitent à fond une formule. Il cherche à la fine pointe de l'actualité. Le succès public accompagne rarement ce genre de chercheurs"¹².

9. *Canadian Art* (19), mars 1962, pp. 116-117.
10. *Canadian Art* (20), mai 1963, p. 148.
11. *Le Nouveau Journal*, 24 mars 1962.
12. *Le Devoir*, 17 avril 1965.

Ulysse Comtois poursuit en peinture à peu près les mêmes préoccupations qui l'avaient animé au cours des années précédentes. La couleur, très travaillée, est organisée en plages sur la surface de la toile. Les signes autrefois plus nombreux marquent encore l'espace plus ou moins défini. Des intersections et des cercles cheminent à l'horizontale ou s'imposent sans rigueur. Tout oscille et demeure flou, aucune géométrie des contours n'étant de rigueur. Pourtant, les compositions cohérentes et nettes veulent souvent opposer l'espace et la forme, tous deux relatifs. L'espace n'est pas vraiment infini car le fond se mêle à la forme et la forme qui oscille entre la ligne épaisse, plate par la couleur, et le fond qui semble vouloir tout s'approprier.

Des oeuvres comme *Marégramme* (1960), *Bau-Bau* (1961), *Signe Conventionnel* (1960) et quelques oeuvres sans titre des mêmes années illustrent bien ce propos. Quelquefois, la composition choisie par l'artiste reprend le thème du paysage. Cependant, contrairement à ce que l'on peut penser, les verticales plus que les horizontales jouent de ces effets.

En même temps qu'il poursuit son travail de peintre, Ulysse Comtois débute une série de sculptures en fer soudé. Les premières de cette série, *Clair de Lune* et *Machine à écho*¹³, datées de 1960, exploitent de façon originale et personnelle le médium. À cette époque, on parle déjà de ces sculptures en termes de machines et de mécaniques. Quoi qu'il en soit, Ulysse Comtois utilise certaines données de sa peinture. Par exemple, les signes graphiques et les formes réminiscentes de sa peinture s'accommodent très bien d'une surface métallique. Il la troue, la découpe en formes rectangulaires ou l'empreint tout simplement. Françoise Sullivan qui débute aussi en sculpture, utilise ce procédé quoique à un degré moindre¹⁴. Pour Comtois, l'oeuvre possède un intérieur que l'on peut charger d'éléments trajectoires. Parodie de la machine ou de celui qui l'utilise, ce type de sculpture affronte encore très bien le passage du temps.

13. Il faut avoir une certaine réserve sur le titre *Machine à Écho*, 1960, car il se peut, mais aucun document photographique ne le prouve, que ce soit en fait *Emissaire de la nuit*, exposé à la Galerie XII en 1961, en même temps d'ailleurs que *Clair de Lune*, de la même année.
14. Catalogue rétrospectif du Musée d'art contemporain, 1982, p. 30-31.

D'autres sculptures de cette série voudront résoudre le problème du statisme. L'utilisation presque constante de la tige de métal comme élément autonome qui ouvre la forme organique et la prolonge dans l'espace, transpose la dimension graphique de la ligne ou le mouvement des bandes de couleurs en peinture. Rarement cette forme organique repose-t-elle sur elle-même, Comtois préférant l'alléger par un étroit support.

Par ailleurs, en peinture Comtois renouvelle toujours ses recherches et expéri-

mente. Les oeuvres particulièrement éclectiques mais non moins riches en font preuve. L'année 1962, par exemple, illustre tout un éventail de préoccupations. Touran, Uranos et Babar font voir l'abandon prochain de la ligne ou de la composition par niveaux au profit de la surface. Bien que le mouvement nettement horizontal demeure toujours, il s'inscrit maintenant dans un cadre qui met en place deux surfaces différemment activées par ce mouvement. Un décrochage qui aurait plus à voir avec le temps qu'avec l'espace, s'opère, car ces oeuvres ne nous convainquent pas de la superposition des surfaces. Les couleurs frondent le regard par leur agencement et la technique est risquée. Parfois même surprenante jusqu'à l'humour. Qu'il s'agisse pour Babar de **drippings** ou de rapides coups de pinceaux ne change rien au fait qu'un carré blanc truffé de cette technique sur un carré d'une autre technique bien connue de Comtois paraissent mal assortis et accidentels. Il faut pourtant retenir le questionnement de la surface, mise en rapport simultanément avec une autre surface de même ou de différente nature comme problématique importante à ce moment-ci de la production de l'artiste, puisque toute une série de peintures la reprend.

Une oeuvre comme *Toli, Toli*, datée de 1962, symboliserait presque cet espace, qui n'a d'ailleurs jamais été infini, se refermant sur la surface de l'oeuvre et sur le dynamisme des petites touches de couleur.

Rapidement, Ulysse Comtois rétablit la situation de changement et débute une série de peintures qui reprendront le thème de la surface rectangle explorée par plusieurs types d'éléments nouveaux. Il jouera en effet sur une surface divisée en quatre par des éléments linéaires, en lui superposant des bandes de couleurs elles-mêmes emprisonnées dans un rectangle. Au lieu de diviser par l'ajout sur la surface, Comtois gratte cette surface non séchée de la toile. Les bandes de couleurs perdent de leur expansion pour jouer un rôle dynamique dans leur opposition avec les couleurs sombres et les surfaces bien définies.

La même année, Comtois, toujours aussi soucieux d'expérimenter par le principe de répétition, organise les lignes, légères crevasses, en réseaux. Il les fait donc parcourir complètement le tableau de sorte qu'elles ne se touchent pas. Puis, comme pour reprendre le mouvement inverse, il réalise un tableau qu'il intitule *Itinéraire* mais qui aurait bien pu s'appeler aussi *Intersection*. Parallèles ou non, ces lignes possèdent une puissance qui anime complètement l'oeuvre. Elles ne sont pas des accidents mais bien des instruments d'expérimentation qui permettent de pousser toujours plus loin les différentes possibilités d'un système dont les paramètres sont établis d'avance.

De plus, Ulysse Comtois voudra éprouver dans un nouveau système d'expérimentation, des valeurs formelles qu'il utilisait précédemment. On verra ainsi une reprise de certains éléments d'écriture. Ceux-ci, bien que modifiés quelque peu dans leur nature, jouent exactement ce même rôle d'opposition sur une surface. De cette façon, les bandes horizontales qui n'étaient disparues que pour un court moment reviennent, mais cette fois ce sera par une technique de larges balayages en surface, de la peinture liquide.

Faut-il dire enfin, combien Comtois s'éloigne d'une méthode automatiste? Néanmoins souple dans sa rigueur, il s'interroge sur des problèmes qui seront repris par la prochaine génération de peintres¹⁵.

15. Par exemple, David Bolduc.

Bois peints, bois lamellés

Après la série de sculptures de 1960, en fer soudé, Ulysse Comtois débute l'exploration de divers matériaux qui vont le conduire jusqu'à l'aluminium. La pierre, par exemple, ou le marbre comme c'est le cas pour *L'autre pierre* et *Coude*, ne transcendent pas vraiment leur nature puisque, particulièrement dans le cas de *Coude*, une couche de peinture recouvre complètement la surface. On peut se demander pourquoi utiliser un matériau traditionnellement reconnu pour sa beauté intrinsèque. *L'autre pierre*, aussi de marbre, offre des rondeurs aux surfaces accidentées et mantes afin d'orienter le propos de la sculpture sur la synthèse de la forme organique et géométrique plutôt que sur le matériau.

Les bois peints de la même époque reprendront aussi bien cette problématique. En octobre 1966, Ulysse Comtois présente ses petits objets "microbes" à la galerie Moos de Toronto. Pas vraiment pris au sérieux par les visiteurs de la galerie, l'enjeu du cheminement de Comtois demeure de taille. Ses sculptures décoratives, dans le sens positif du terme, plaisent effectivement à l'oeil. Aucune référence existentielle explicite n'habille l'objet qui a complètement perdu son support. En fait, la sculpture peut reposer sur n'importe laquelle de ses surfaces, d'ailleurs volontairement conçues de façon recourbée pour amplifier l'instabilité générale de l'objet. Les différentes couleurs ont pour fonction de signaler simplement le changement de plan. Pour sa part, le vocabulaire graphique prolonge chez le sculpteur toute la personnalité du peintre. Des oeuvres comme *Foot prints* (1964) et *Décor*¹⁶ (1965), reprennent en effet des formes et des écritures déjà vues. Qu'on se souvienne de *10,000 lieux sous terre*, par exemple, ou de *L'ombre au tableau*. Le même vocabulaire graphique se retrouve aussi bien en peinture qu'en sculpture.

Par ailleurs, certaines formes colorées qu'utilise Ulysse Comtois, s'apparentent à celles d'un Arp ou d'un Matisse. Celui-ci ne cherche aucunement à nier la ressemblance mais récupère ces données afin de les transposer dans sa démarche synthétique des plus rationnelles.

D'autres sculptures, pour la plupart aussi de bois peint, datées de 1965 et 1966, utilisent les plans de couleurs à la façon plasticienne des années 1955-1956 de Fernand Leduc en peinture ou plus tard de Molinari. Une différence existe pourtant car ces couleurs n'ont pas comme fonction d'être en relation optique les unes envers les autres. Elles sollicitent plutôt une certaine expansion du regard sur les différentes surfaces et dynamisent le rapport entre les formes organiques et géométriques en embrouillant leur définition respective. *Sculpture polychrome*, datée de 1965, *Berceuse*, de 1966, et un *Sans titre*, de 1966, identifient, chacune à leur façon, tantôt la volonté de forcer gentiment le regard, tantôt le rapport des formes de nature différente. Dans les deux cas, la forme se relativise¹⁷.

En 1965, dans une oeuvre non titrée, Ulysse Comtois annonce qu'il se préoccupera bientôt du rôle du spectateur. Il réalise, en effet, une pièce modulaire constituée de trois éléments entièrement autonomes. Chacun de ces éléments est une sculpture en soi. L'originalité réside dans le fait que ces éléments s'assemblent et s'ajustent en une forme qui ressemble à un "beigne"¹⁸. Refermée, la pièce est d'une même couleur. Ouverte, elle révèle toute une organisation de lignes parallèles et de différentes couleurs. Le spectateur peut donc choisir d'agencer les modules à sa façon. Il participe ainsi au phénomène de création.

16. *Décor*, est une sculpture de fer soudé peint.

17. Yves Robillard dans un article du 29 avril 1967, paru dans *La Presse*, élabore cette idée de relativité de la forme.

18. *Beigne* (au Québec: pâte sucrée, frite, en forme d'anneau) est le titre non officiel de l'oeuvre puisque c'est celui que son propriétaire utilise depuis plus de 12 ans.

Dans ce même esprit de non-détermination de l'appréhension de l'objet final, Ulysse Comtois utilise une technique d'empilement de formes répétées pour réaliser ses sculptures. Le même motif en bois, de nombreuses fois superposé et joint par un pivot central permet à l'artiste d'expérimenter l'instrument. Chaque motif rendu mobile dans sa relation avec les autres réussit à décrire la synthèse d'un mouvement ondulatoire morcelé au départ. De là au principe des colonnes, il ne reste qu'un seul pas à faire.

Les bois lamellés présentent de plus des surfaces en grande tension qui invitent le regard à un ajustement continu. L'objet nouveau et complètement autonome dans son langage esthétique veut dépasser par la juxtaposition de plans et de volumes contradictoires. Ces sculptures parviennent ainsi à libérer "des pôles traditionnels de la quantation et des cadres de référence focale"¹⁹.

19. Fernande Saint-Martin, catalogue de l'exposition Ulysse Comtois, 1966, à la galerie Edouard Smith de Paris. Cette exposition regroupait plusieurs bois lamellés réalisés l'année précédente.

Machine et instrument

À peu près vers la même époque, soit 1964-1965, Ulysse Comtois expérimente divers types de matériaux métalliques et, après diverses techniques de fer soudé qui l'avaient intéressé un moment, c'est maintenant au tour du bronze et de l'aluminium. *Petit torse*, *Alurouge* et *Bronze* ne constituent sûrement que quelques exemples de la diversité des résultats obtenus. Pourtant, même dans cette diversité, il parvient à exprimer la cohérence de ses préoccupations de sculpteur. La machine, les mécaniques et les pièces qui les constituent, commencent à prendre une allure beaucoup plus explicite. C'est aussi l'époque où Ulysse Comtois se procure graduellement divers types d'instruments mécaniques. Il explore leurs possibilités sur des pièces de format réduit. Qualifiées de bricolage par leur auteur même, elles parviennent pourtant à reprendre de façon renouvelée la problématique de juxtaposition de formes contradictoires. L'effet d'ensemble de ces œuvres demeure organique certes, mais suggère fortement l'idée qu'elles pourraient faire partie d'une mécanique beaucoup plus complexe. De plus, l'artiste laisse volontairement sur une œuvre comme *Petit torse*, la trace d'une machine qui tente de remplacer par ses effets à répétition, ce qui était autrefois la main du peintre et du sculpteur. La couleur disparaîtra bientôt complètement de la sculpture de Comtois.

D'autres œuvres, plus explicites à ce propos, (*Brass #1*, *Brass #2*, *Aluminium #3*, *Décollage* et *Sans titre*) annoncent en plus de leur dynamisme de forme, un dynamisme réel imminent. Comtois crée des formes qui deviendront bientôt motifs. Les motifs superposés et articulés de la même manière que l'étaient les bois lamellés, donneront infailliblement naissance aux colonnes, instruments d'expérimentation aux multiples possibilités.

Mais avant de permettre cette expérimentation de la part du spectateur actif, c'est par l'instrument que l'œuvre devra passer. En effet, bien qu'il n'y ait encore aucun mécanisme d'articulation à l'intérieur même des pièces de bois peint réalisées vers 1966, Ulysse Comtois veut pousser encore plus loin sa recherche de formes par l'utilisation systématique de l'instrument. Nouvel outil, nouvelles possibilités, nouvelles formes et nouvelles synthèses originales.

Dès qu'il y a couleur, le résultat prend un aspect enjoué presque moqueur lorsque l'on revoit à nouveau le spectre d'un Arp clairement dessiné. Formes dans

des positions surprenantes, n'ayant toujours pas retrouvé leur support, elles s'accrochent au mur ou se déposent sur le sol. La scie à ruban découpe rapidement de telle sorte que sa trajectoire s'effectue automatiquement. La spontanéité qui n'a probablement jamais quitté l'artiste réapparaît, ici, de façon bien marquée. De la même manière que l'oeuvre de Comtois n'oblige pas à une appréhension préétablie ou rigoureuse, celui-ci prend contact avec son matériau de façon très libre et gratuite.

Le motif articulé

L'utilisation du motif isolé ou répété s'impose de façon bien particulière dans les oeuvres en relief de 1965 et 1966. Ulysse Comtois reprend en effet des formes organiques déjà peintes sur une oeuvre comme *Foot prints* et leur donne des apparences de géométrie par les mêmes rayures de couleurs qu'auparavant, mais il les agence cette fois dans une synthèse qui veut retenir le temps et le mouvement. Ces formes, à nouveau fortement inspirées de Arp et de Taeuber²⁰, suggèrent certes une fonction décorative plaisante dans son sérieux. Le temps qui semble figé, ralentit la marche des motifs qui, un peu comme un casse-tête d'enfant, cherchent leur place respective. Le jeu des tensions s'organise autour du rapport des formes entre elles dans leur réelle position et leur position virtuelle ainsi que dans le rapport de l'organique de leurs contours opposés à une surface et à une organisation générale qui suggère la géométrie.

L'aspect ludique de l'oeuvre de Comtois semble par ailleurs devenir de plus en plus important. L'artiste dit lui-même qu'il avait plaisir à travailler la forme et la couleur. Ce plaisir il voudra bientôt le partager de façon systématique avec le spectateur. Pour ce faire et grâce à un équipement de plus en plus sophistiqué qu'il acquiert, Ulysse Comtois élabore différents types d'articulations pour ses sculptures. Comme le pivot central des pièces en bois permettait la répétition du motif, leur empilement sur un axe et la synthèse fixée dans le temps d'un mouvement simple mais aux multiples possibilités, les articulations ingénieuses permettent la constante mutation de la forme. Le motif disparaît au profit d'un ensemble constamment modifié au gré du spectateur. Le temps s'accorde maintenant à l'oeuvre puisqu'il ne fige plus la forme mais lui permet plutôt de s'ouvrir sur diverses possibilités. La forme se relativise.

Ainsi le principe des articulations qui se laissaient deviner dans des oeuvres comme *Vert, bleu, rouge*, 1965, devient évident dans *Cahin-Caha*, 1968, et *Mailles*, 1966. Êtres étranges, ces dernières oeuvres ne retiennent plus la couleur. Pourtant, elles la réfléchissent. Elles ne fixent pas non plus la forme mais la suggèrent dans tout son virtuel. S'il faut penser à un maître en ce type de démarche, c'est de Calder plus que de David Smith qu'il faut rapprocher Ulysse Comtois²¹. quoique certaines comparaisons peuvent être justifiées par une similaire préoccupation de la géométrie, il semble que Smith cherche moins à relativiser la forme par la confrontation. De plus, la participation du spectateur prendra chez Comtois une ampleur si importante qu'elle ne pourra être rendue possible que par l'extrême mobilité du motif devenu instrument exploratoire dans sa répétition et ses rapports avec les autres motifs.

C'est en 1967, à la galerie Agnès Lefort que les premières sculptures d'aluminium de Comtois sont présentées au public. Elles sont en effet le développement

20. Il faut se souvenir des reliefs de Taeuber Arp qui ont été montrés au Musée d'art contemporain en 1981. En guise de comparaison plus américaine, l'oeuvre de Jasper Johns, *Three Flags*, 1958, peut être invoquée.

21. La comparaison s'illustre par l'oeuvre *Cubi XIX*, 1964 de David Smith, dans *Art in our Times, a pictorial history, 1890-1980*, de Peter Selz paru chez Harry N. Abrams, New York, page 480.

logique de l'art optique et cinétique, mais elles sont surtout une suite très intelligente d'un même propos tenu par l'artiste. Celui-ci parvient en effet à constamment renouveler et actualiser ses propositions d'expérimentations. Le spectateur devient créateur au même titre que l'artiste qui, en toute humilité, tient à partager ses recherches. Sans perdre de son importance, il se démystifie volontairement. Bien sûr, tout l'aspect mécanique, complexe à l'abord, et le spectaculaire de l'aluminium que Comtois utilise de plus en plus, ne permettront pas entièrement l'échange des personnalités d'artiste et de spectateur. Mais Comtois affirme que les principes de mécanique qu'il utilise sont simples et accessibles pour tous.

Mais cela ne change rien au fait que Comtois fut le premier sculpteur québécois à utiliser de façon radicale, à partir de 1968, les formes industrialisées. Un coup d'oeil à son atelier le confirme. Cela ne veut pas dire pour autant que sa sculpture se soit radicalisée, tout l'oeuvre de Comtois ne l'a d'ailleurs jamais été jusqu'à présent. Par cette utilisation de la forme industrialisée il s'inscrit plutôt dans une démarche contemporaine de la fin des années soixante. Arnaldo Pomodoro et, d'une certaine façon, David Smith²² — mais tous deux bien différemment de Comtois — ne craignent pas de s'inscrire dans l'ère industrialisée. D'ailleurs les recherches de Comtois sont citées comme nouvelles et actuelles parce qu'elles traitent de mouvement, de lumière et de force d'attraction²³.

En 1968, Ulysse Comtois et Guido Molinari sont choisis pour représenter le Canada à la XXXIV Biennale internationale d'art de Venise. Les critiques s'évertueront à comparer et à voir des similitudes entre ces deux artistes. Il est vrai que "tous deux travaillent par répétition de figures géométriques simples"²⁴. Pour Molinari les changements sont optiques alors que pour Comtois, c'est la main du spectateur qui effectue les transformations. La couleur absente de l'aluminium des sculptures de Comtois se manifestera pourtant par la proximité des sculptures colorées de Molinari. Cela ne suffit pas à les unir vraiment puisque leurs préoccupations diffèrent totalement. À l'art en souplesse de l'un, on peut opposer la rigidité des contours et des couleurs de l'autre. D'autant plus que depuis l'automatisme des années cinquante, leurs chemins se sont séparés.

Colonnes mécaniques ou le début d'une décennie

Ulysse Comtois, intellectuel avoué, amorce donc à la fin des années soixante, toute une problématique sculpturale caractérisée par la recherche d'un type de poésie. Celle-ci apparaît au spectateur actif à travers la synthèse de la machine et du merveilleux. La machine transforme en effet toute énergie en travail. L'instrument, outil exploratoire, permet parallèlement la transformation du travail en données d'informations qui s'inscrivent, ici, dans une démarche artistique faisant naître le merveilleux et le poétique. Partant d'une matière brute, puis usinée, Ulysse Comtois veut ainsi marquer la prépondérance de l'homme sur son environnement. C'est par l'art et en traitant de problèmes artistiques qu'il réussit à expliciter son point de vue. Ses sculptures traitent donc du déplacement de la forme dans l'espace. Celle-ci jamais libre complètement puisque retenue sur un axe vertical fixe, se déplace avec des possibilités empiriques innombrables. Des colonnes simples à articulation unique d'un seul motif (colonne #6, colonne #8, colonne 1967-1968) l'artiste passe bientôt à des motifs beaucoup plus complexes dans leurs contours. Puis il multiplie les possibilités en augmentant les données de

22. *op. cit.* p. 480.

23. Yves Robillard, *La Presse*, 29 avril 1967.

24. Catalogue réalisé par la Galerie nationale du Canada pour les artistes représentant le Canada. Brydon Smith écrivait le texte.

départ. D'un seul axe il passera à deux et à trois. Ceux-ci articuleront des motifs aux contours encore plus complexes ou fixeront un enfillement statique de formes. La complexité apparente de l'ensemble de l'oeuvre permet au spectateur artiste lui-même, une constante découverte teintée d'irrationnel. Le 23 octobre 1969 et *Colonnes sur trois axes* (1969), Comtois pousse encore plus loin sa démarche en sollicitant chez le spectateur, non pas uniquement une expérimentation d'ordre analytique qui aboutit au visuel, mais aussi une expérimentation sensorielle. Bien que surprenante, cette démarche se confirme explicitement dans l'oeuvre intitulée *Colonne* 1971. Cette pièce met effectivement en oeuvre un mécanisme sophistiqué d'accélération et de décélération du mouvement de chacune des formes. Seule la manipulation, répétée sur chaque niveau, permet au participant de ressentir ce phénomène. Les "bras" de l'oeuvre incitent la préhension par leur surface proéminente. Le mouvement vers l'avant ou vers l'arrière fait découvrir le côté ludique de l'expérimentation. Mais Ulysse Comtois n'entend pas exploiter plus loin cette avenue car les oeuvres suivantes révèlent plutôt une diversité de matériaux. Le même principe qui permet la réalisation des colonnes en aluminium, pousse Comtois à utiliser des matières dérivées du nylon. Alors que l'aluminium se patine, les différents types de nylon possèdent déjà leur couleur finale. De taille réduite en comparaison des oeuvres précédentes, les colonnes de nylon revêtent un aspect plus dramatique qui repousse quelque peu l'effet machiné de l'oeuvre. Pourtant Ulysse Comtois aime la machine poétisée dans sa fonction gratuite. Jamais il ne permettra au spectateur de reprendre sa position passive. Sa sculpture demeure un instrument exploratoire aussi bien lorsqu'elle est de nylon que d'aluminium ou de cuivre. Elle est effectivement gracieuse dans ses déplacements possibles à travers l'espace et belle dans l'intelligente synthèse de ses préoccupations sculpturales.

Pendant plus de dix ans, Ulysse Comtois réalise différents types de colonnes. Leur temps de réalisation parfois échelonné sur plusieurs années devient gage d'originalité. De toute façon, pas une de ces colonnes n'est semblable à l'autre dans sa forme originale et dans son mécanisme de base. De plus, toute une gamme de formes virtuelles assure encore le dynamisme des recherches de Comtois. D'un ensemble géométrique, chaque sculpture peut se transformer en son contraire. La main du spectateur suffit à déterminer sa nature. L'oeuvre est en constante mutation dans le temps et dans l'espace. Elle se relativise puisque aucune donnée n'est catégorique.

Toujours de dimension moyenne, c'est-à-dire à l'échelle humaine, les pièces de Comtois révèlent parfois toute une dimension secrète de leur nature. Pour *Colonne #2*, cette dimension se définit par un intérieur et un extérieur qui sont paradoxaux l'un par rapport à l'autre. Le premier, qui ne prend la totalité de sa signification que lorsque le second disparaît entièrement, se manifeste par une superposition de masses ovoïdes sur trois axes verticaux. Ainsi disposés de manière à circonscrire un triangle imaginaire, ces axes définissent un espace fort occupé d'une triple superposition de bras ronds ou plats selon le cas. Toute activité intérieure peut se refermer en une masse géométrique d'apparence monolithique. À la presque féminité de cet intérieur complexe s'ajoute la connotation du mystérieux par la fermeture. Cette oeuvre pour le moins particulière ne peut que démontrer une fois de plus toute la capacité renouvelée de l'artiste, de mettre en place le principe d'opposition entre la géométrie et l'organique.

D'autres oeuvres ne se présentent pas aux spectateurs comme des colonnes. Beaucoup plus aériennes car constituées d'axes verticaux apparents et nus, elles rappellent les ailes d'un oiseau. Le titre confirme par ailleurs l'aspect de ce nouveau rapport à la nature. *Couple d'oiseaux* et *Oiseaux à trois ailes* signifient bien ce rapprochement.

Une sculpture ancrée dans l'histoire

La notion d'histoire, bien importante chez Comtois, oblige à situer sa démarche personnelle de sculpteur sur une grille temporelle nationale et internationale. C'est en effet en 1950, que Comtois rencontre le sculpteur québécois Alfred Laliberté. Bien qu'il ne débute pas tout de suite en sculpture, il semble que cet échange de propos sur l'histoire européenne soit marquant pour l'artiste.

Quelques années plus tard, un voyage à New York introduit Ulysse Comtois aux oeuvres de Calder. Sans vouloir procéder par imitation, il voudra pourtant, comme lui, s'interroger sur la relativité de la forme mue d'une certaine façon dans l'espace.

D'autres artistes comme Julio Gonzalez, en 1930, par sa technique qui utilise le fer dans des formes ouvertes par l'utilisation de tiges, et plus tard, vers la fin des années cinquante, David Smith, par sa façon particulière de suggérer les changements de profondeur, de couleur et de mouvement, inspirent Ulysse Comtois. D'ailleurs, peut-être est-ce chez ce dernier qu'il trouve sa filiation avec la machine. David Smith utilisait effectivement des parties de machines agricoles qu'il intégrait dans une structure globale subordonnant la forme originale à un nouvel ensemble cohérent et sans rapport avec l'objet trouvé.

Quoi qu'il en soit, Comtois opte déjà pour une sculpture qui inclura le mouvement et le temps parmi ses paramètres. Une sculpture simple pourtant, qui n'écrasera pas le spectateur par ses dimensions et qui ira à l'encontre de l'objet d'art sacralisé universellement. Une sculpture enfin non monolithique.

Au même moment au Québec, quatre sculpteurs mènent une production sculpturale intense et parfois polémique. Il s'agit de Roussil, Vaillancourt, Archambault et Daudelin. Les noms de deux premiers sont associés à un phénomène de contestation hérité de l'automatisme, alors que les deux derniers représentent un désir de rattrapage et d'assimilation de l'histoire européenne. Les matériaux privilégiés demeurent, avant les années soixante, le bois, le fer, le bronze et la fonte. Le geste de l'artiste prime encore sur la forme et son équilibre.

En 1965, se dessine pourtant une nouvelle génération de sculpteurs qui voudra se distinguer. D'une part des peintres plasticiens comme Molinari et Tousignant abordent la sculpture et introduisent logiquement le principe de juxtaposition de couleurs à l'intérieur de nouvelles techniques. D'autre part Ulysse Comtois et Henry Saxe amorcent des recherches sur la série. Déjà, lors de l'exposition "Confrontation 65", des sculpteurs comme Yvette Bisson (mais sans vraiment y donner de suite) et (beaucoup plus sérieusement) Françoise Sullivan avec son oeuvre *Sculpture pour voir au travers*, annonçaient cette préoccupation du système.

D'autres enfin, comme Lajeunie et Cournoyer font sourire avec leurs machines humoristiques.

Panorama de la sculpture au Québec, exposition qui se tenait au Musée d'art contemporain, tente, en 1970, de faire le point sur ces différentes démarches, héritées de l'histoire pour certaines ou au diapason du temps pour d'autres. Les sculptures des années soixante et soixante-dix de Comtois, appartiendraient plutôt au second groupe. Plus encore, elles se font maintenant les piliers de toute une jeune génération de sculpteurs dont font état les écrits de Fernande Saint-Martin, dans le catalogue d'une importante exposition intitulée *Trois générations d'art québécois, 1940-1950-1960*.

L'influence structurale et polychromique des Plasticiens: Juneau, Soucy, Tousignant, Molinari ou Comtois, jointe à une préoccupation grandissante du cinétisme de la perception, provoquera des synthèses nouvelles extrêmement riches et nombreuses à la fin des années 60.

À travers les sculptures lumineuses de Mousseau, les bois laminés et polychromés de Comtois et ses oeuvres mobiles, à travers la découverte des plastiques de Sullivan, Heyvaert, Gnass, Gervais, S. Tousignant, Le Roy, Delavalle ou Trudeau, d'assemblages hétéroclites de Lajeunie, Cozic, Cournoyer, ou modulaires de Saxe, se constitue un vaste laboratoire cherchant à transcender le statisme traditionnel de l'objet à trois dimensions²⁵.

25. Catalogue de l'exposition, p. 16.

Il faut peut-être ajouter à ceci, un aspect ludique, moins avoué mais implicite dans les oeuvres de Comtois qui se manifestera par la suite de façon évidente chez d'autres sculpteurs de la nouvelle génération.

Sans avoir vraiment abandonné

En 1978, Ulysse Comtois remporte le prix Paul-Emile Borduas. La consécration de son oeuvre entier est définitive. Pour celui qui n'a jamais voulu faire des objets mythiques, son destin lui échappe déjà un peu.

Au début des années soixante-dix, sans avoir cessé complètement de peindre, il affecte un retour sur la scène publique de la peinture. Il parvient à concilier ses préoccupations sculpturales dans un tableau qui n'a rien d'étranger avec ceux de la décennie précédente. *Rayons*, en 1974, reprend cette problématique du mouvement suggérée par la répétition d'un même élément. *Rayons* est en effet une pluie de signes verticaux organisés sur des niveaux à l'horizontale. Structure sur une structure contradictoire, l'oeuvre s'articule pourtant dans une grande dynamique de la forme, de l'espace et de la couleur. Déjà, une technique plus tachiste s'annonce par certaines parties du tableau traitées en mosaïque. Un autre tableau de la même année voudra aussi reprendre cette recherche (*Sans titre*, 1974) qui

atteindra son point culminant dans une série fort connue de tableaux au titre évocateur de *Les jardins du rêve* (1975).

Nettement inspirées d'une technique impressionniste, ces dernières peintures veulent explorer à leur tour les énergies chromatiques. Sans reprendre pourtant les préoccupations d'un Molinari, Comtois demeure utilisateur de formes organiques dans l'ensemble. Un espace relatif reste suggéré et la nature inspire l'effet général. La surface plane du tableau est niée par la définition d'un espace non perspectiviste. Au contraire, certaines pulsations de la surface activent le tableau. La répétition de la touche, comme la répétition du motif sur un axe en sculpture, livre toute une multiplicité de lectures. Celles-ci peuvent se faire en surface ou en profondeur, du haut vers le bas ou à l'horizontale. Ni ces tableaux, ni les sculptures précédentes ni même les tableaux des années soixante, ne dessinent de contours rigoureux. La touche doit demeurer fidèle aux gestes et à l'instrument qui l'amorce. En ce sens Comtois affirme aussi sa fidélité à une approche automatisée. La structure implicite de l'oeuvre qui se révèle par différents plans, n'est pas non plus rigoureuse puisqu'elle nécessite, pour être perçue, l'extension du regard sur toute la surface de l'oeuvre. Cette démarche s'apparente d'ailleurs à celle des sculptures de Comtois. Elle s'apparente aussi à celle d'un tableau intitulé *L'ombre au tableau* de 1957, et à un récent tableau du même titre, daté de 1982.

Conjuguer au présent

Quand l'oeuvre reste, le passé demeure et n'est plus le passé

Lippmann.

Après 30 ans de travail continu et renouvelé, Ulysse Comtois n'entend pas s'arrêter. Il poursuit constamment dans le silence et la solitude de son atelier de Sainte-Madeleine, des recherches surprenantes qui n'ont pas encore trouvé leurs correspondants visuels. L'esprit systématique de l'artiste expérimente et s'interroge sur des données d'ordre mathématique, physique, humain, voire même cosmique. Pourtant, l'intérêt pour la nature ne quitte jamais Comtois. Il y revient toujours. Dans un élan automatisé de peinture ou d'interrogation théorique sur l'homme, c'est avec lucidité qu'il conserve la conscience d'une organisation naturelle des humains dans un paysage.

Ses recherches mathématiques ou sur ordinateur le mèneront peut-être à une nouvelle synthèse de l'homme entier dans sa multiplicité, au sein de la nature qui l'entoure.

Quoi qu'il en soit, l'oeuvre de Comtois, picturale ou sculpturale possède des caractéristiques qui affrontent très bien le présent. Jamais il n'a été répétitif ou à la remorque d'un mouvement à la mode, tellement, qu'il n'a jamais pu être classé dans un courant particulier. D'ailleurs, est-il vraiment nécessaire de classer et d'étiqueter définitivement l'Histoire? Ulysse Comtois refuse complètement cette approche par un travail de trente ans qui est le fruit de ses interrogations multiples. Très ancré pourtant dans la réalité artistique des différentes époques qu'il a vécues, c'est par une imagination débordante mais surtout un esprit de synthèse très particulier qu'il a réussi à présenter des recherches artistiques aussi riches.

On dit de Comtois qu'il est homme de très grande générosité, il a effectivement donné énormément aux arts du Québec et aux jeunes artistes de maintenant. Jamais satisfait, il exige beaucoup de l'art d'aujourd'hui.

Ulysse Comtois, considéré à travers le Canada comme un grand peintre et sculpteur, connaît un rayonnement aussi bien aux États-Unis qu'en Europe. Son oeuvre a été une source d'inspiration très importante pour toute une génération de sculpteurs qui voulaient se détacher de la sculpture traditionnelle. Bien plus, Ulysse Comtois est peut-être celui qui en tout premier lieu et en toute humilité se retire de l'objet en effaçant presque toute les marques de fabrication et en cédant la place à l'expérimentateur.

Son oeuvre est enfin la synthèse de toutes les préoccupations théoriques et pratiques d'un art en constante évolution. Automatiste au départ, il s'oriente vers le plasticisme pour s'identifier plutôt au "néo". En sculpture, il se préoccupe de détruire l'objet sculptural mythique par le motif et la couleur tous deux unis dans une forme sans support. Le dynamisme, tant de l'artiste que de l'oeuvre, mène enfin à une sculpture ludique, en mouvement réel dans l'espace, aux multiples possibilités et identités. L'homme et la machine mécanique s'unissent en un objet d'art très actuel dans sa présentation matérielle et les préoccupations qu'il élabore. L'artiste se dissimule ensuite pour céder toute la place au spectateur.

MANON BLANCHETTE
Conservatrice

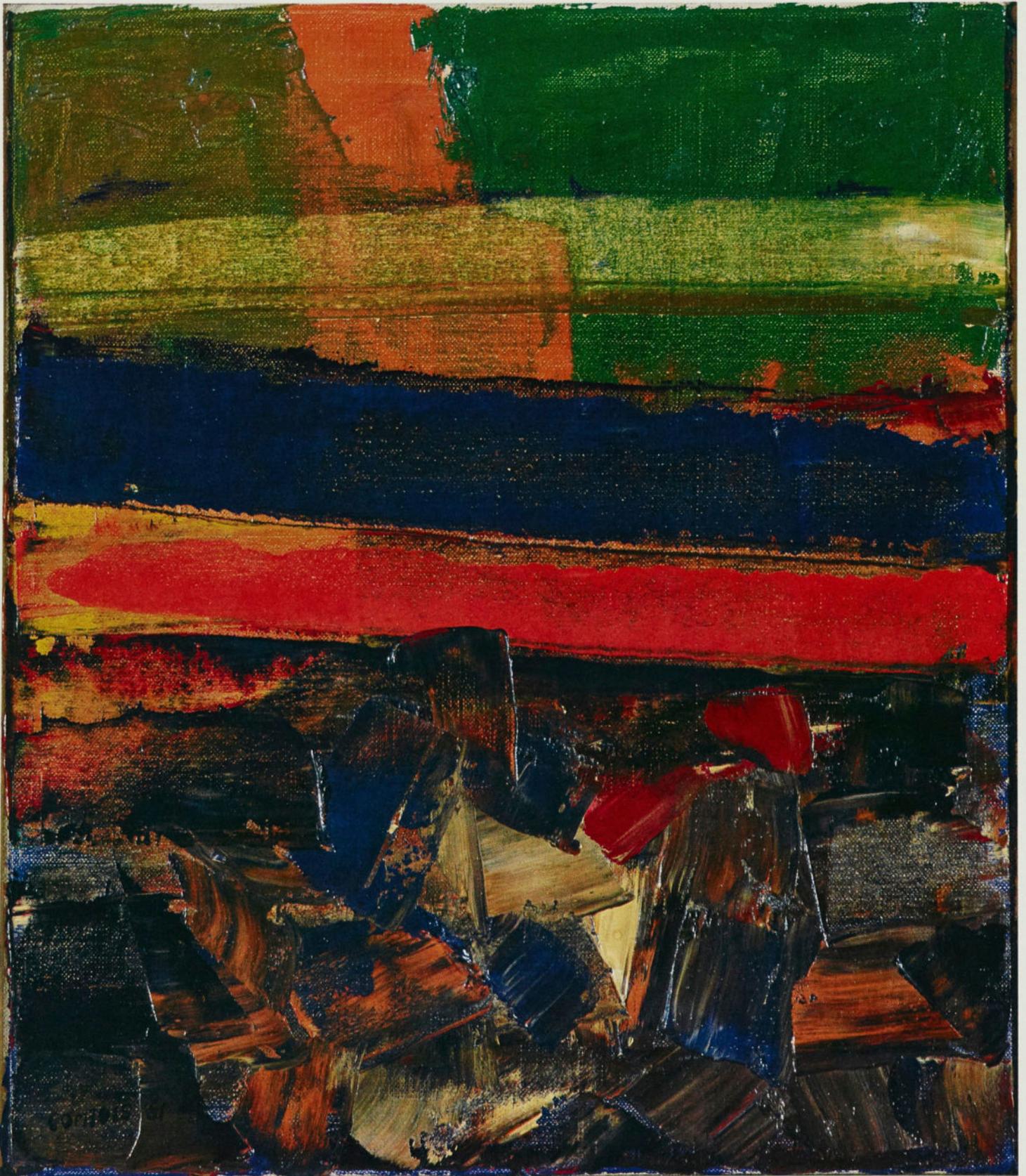
CATALOGUE DES OEUVRES



22. Sans titre, 1959, huile sur toile, 33,7 cm x 37,5 cm



23. Sans titre, 1959, huile sur carton, 40 cm x 35 cm



34. A Joe, 1961, huile sur toile, 40 cm x 34,2 cm



52. Touran, 1962, huile sur toile, 58 cm x 46 cm



130. Les jardins du rêve I, 1975, huile sur toile, 40 cm x 50 cm



134. Parade, 1980, huile sur toile, 60 cm x 150 cm



96. Multicolore, 1965?, acier soudé peint, 51 cm x 67 cm



94. Décor, 1965, acier soudé peint, 117 cm x 61 cm x 91 cm



3. Bordée, 1951, huile sur carton, 45 cm x 60 cm



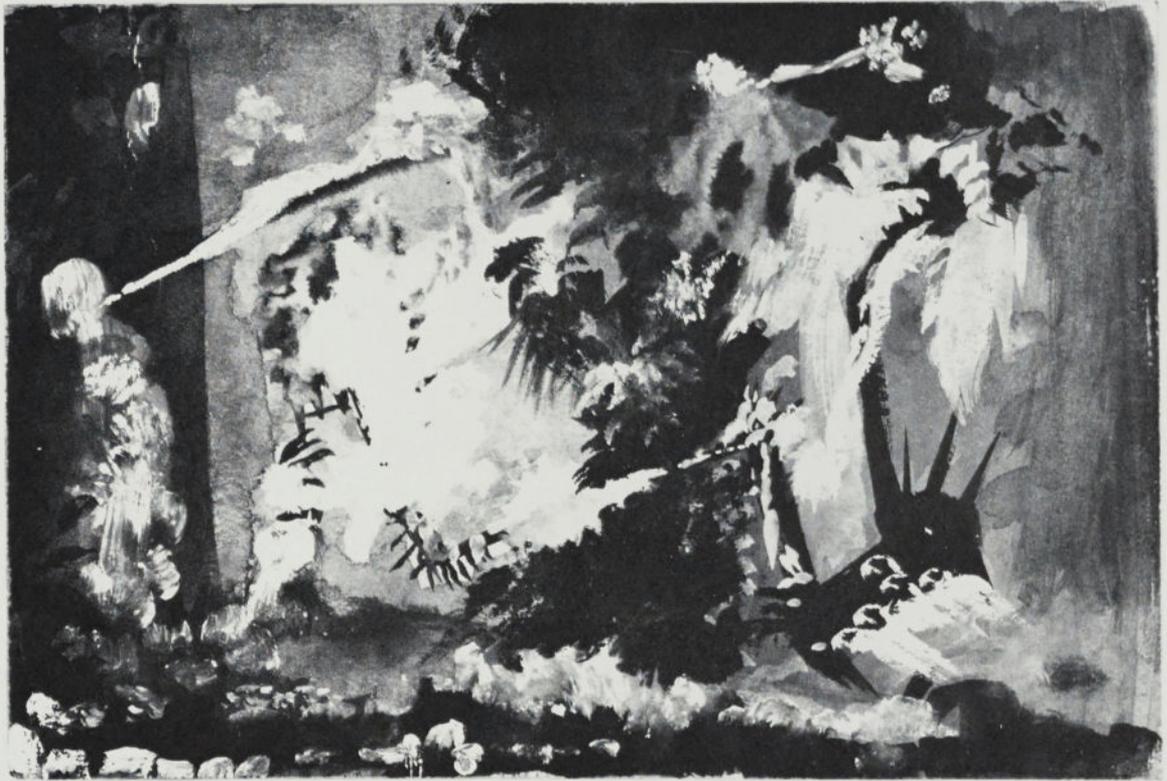
4. Passage, 1951, huile sur toile, 27,5 cm x 45 cm



2. Matériel, 1951 huile sur masonite 20 cm x 25 cm



7. Zone barbare, 1952, caséine sur papier, 17,5 cm x 12 cm



COMTEOIS '52

6. Petit théâtre, 1952, caséine sur papier, 17,5 cm x 12 cm



5. Sans titre, 1952 ?, gouache sur papier, 25 cm x 17,5 cm



9. Sans titre, 1953, aquarelle sur arche, 17,5 cm x 24 cm



1. Pas à pas, 1951 huile sur masonite 32,5 cm x 30 cm



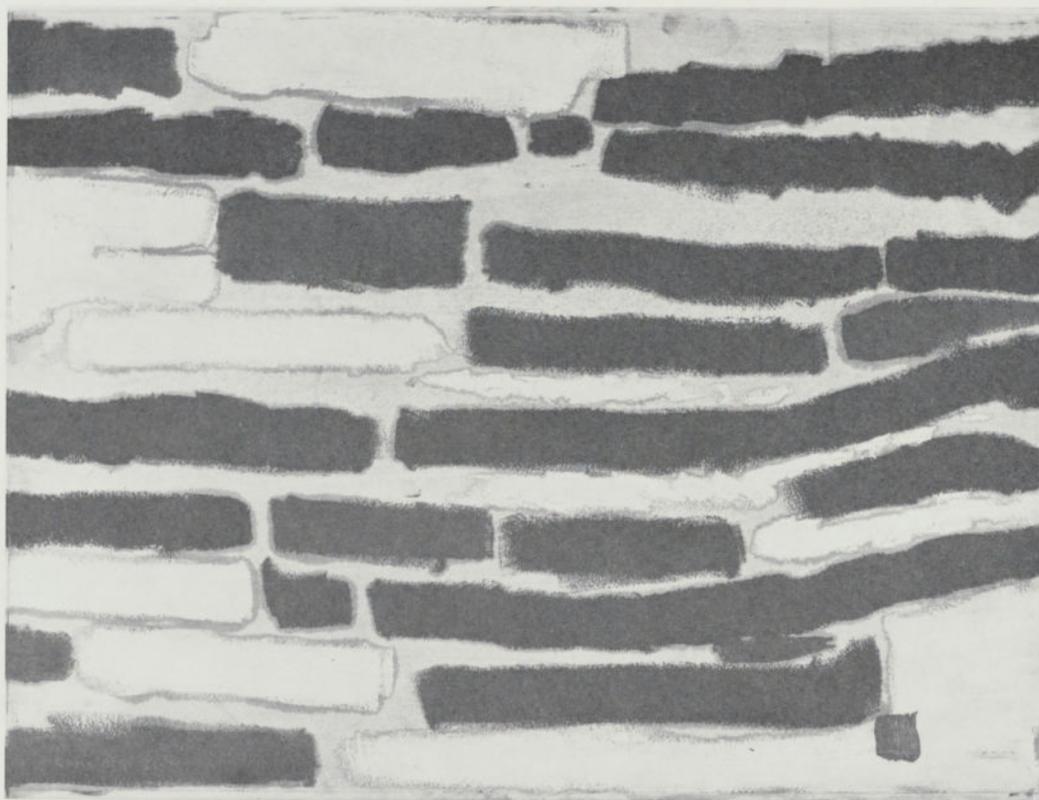
8. Sans titre, 1953, aquarelle sur papier, 17 cm x 13 cm



10. Les merveilles de l'aube, 1953, encre sur carton, 15 cm x 15 cm



15. Trois sillons, 1954, huile sur toile, 75 cm x 60 cm



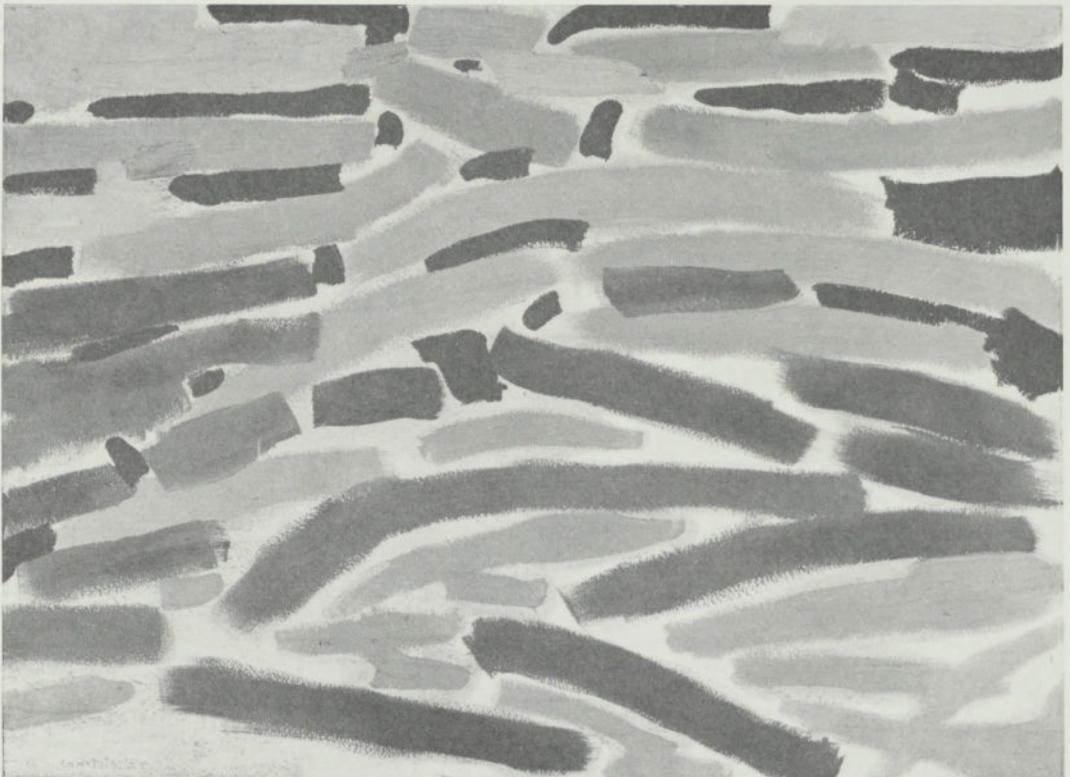
11. Monarchie éventuelle, 1954, huile sur carton, 60 cm x 80 cm



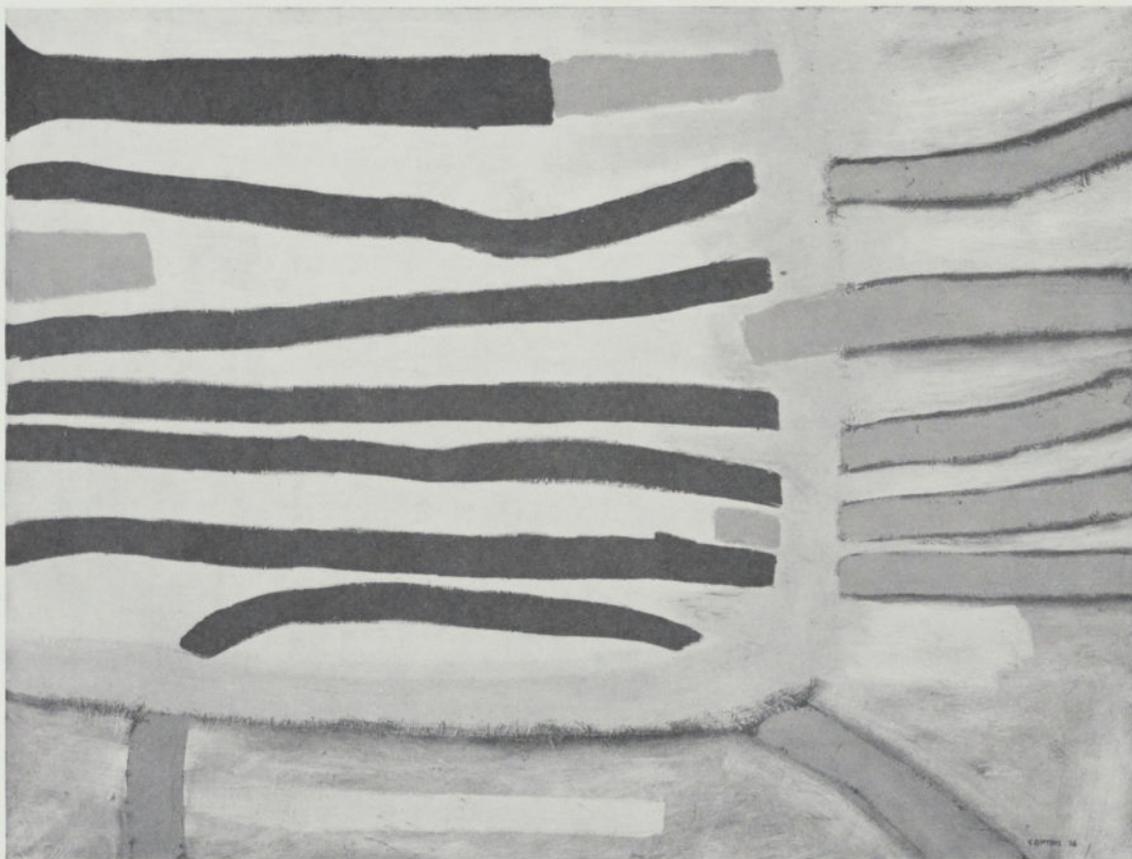
12. Épopée moderne, 1954, huile sur toile, 60 cm x 75 cm



13. Allégorie d'avril, 1954, huile sur toile, 60 cm x 75 cm



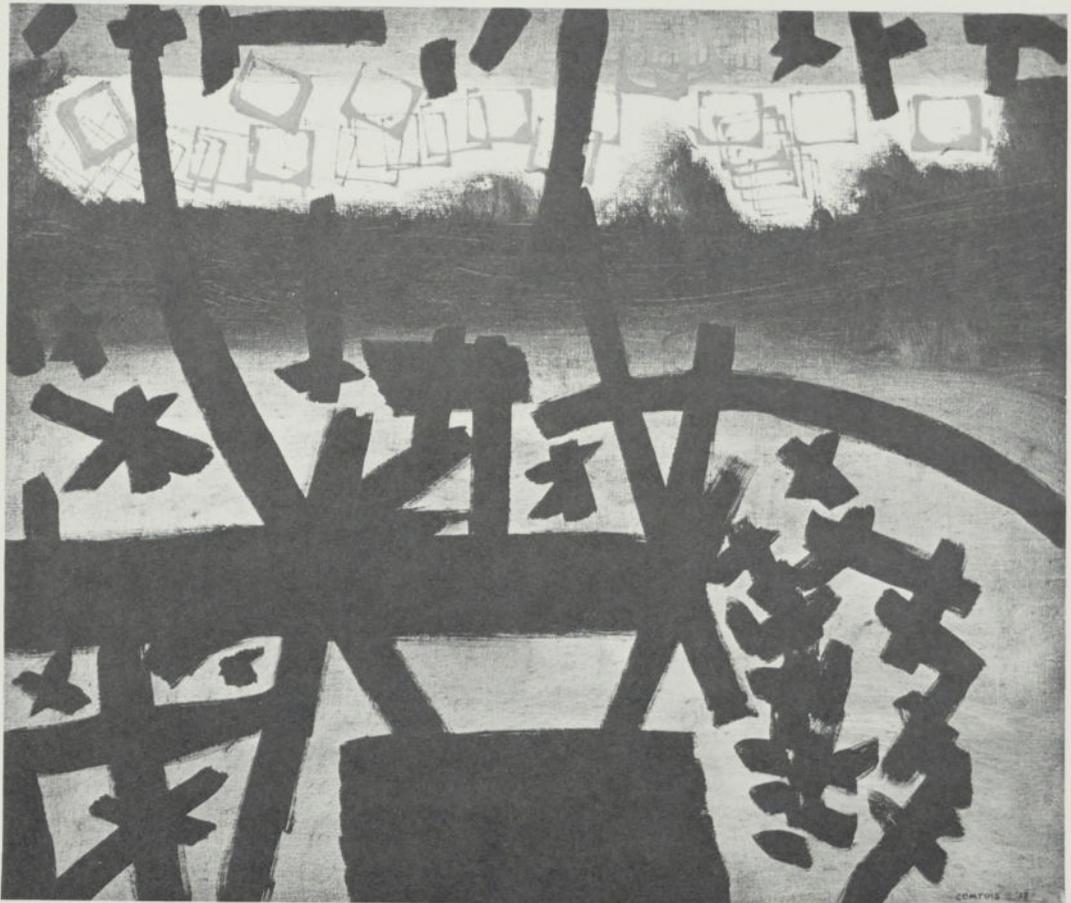
14. Groupe sentimental, 1954, huile sur carton, 60 cm x 80 cm



16. Sans titre, 1956, huile sur toile, 76,7 cm x 102 cm



17. L'ombre au tableau, 1957, huile sur toile, 91,2 cm x 76,7 cm



18. 10 000 Lieux sous terre, 1957, huile sur toile, 101,6 cm x 119,3 cm



19. Procession, 1958, huile sur toile, 45 cm x 60 cm



25. Sans titre, 1959, huile sur toile, 40,5 cm x 50,5 cm



21. Sans titre, 1959, huile sur toile, 90 cm x 75 cm



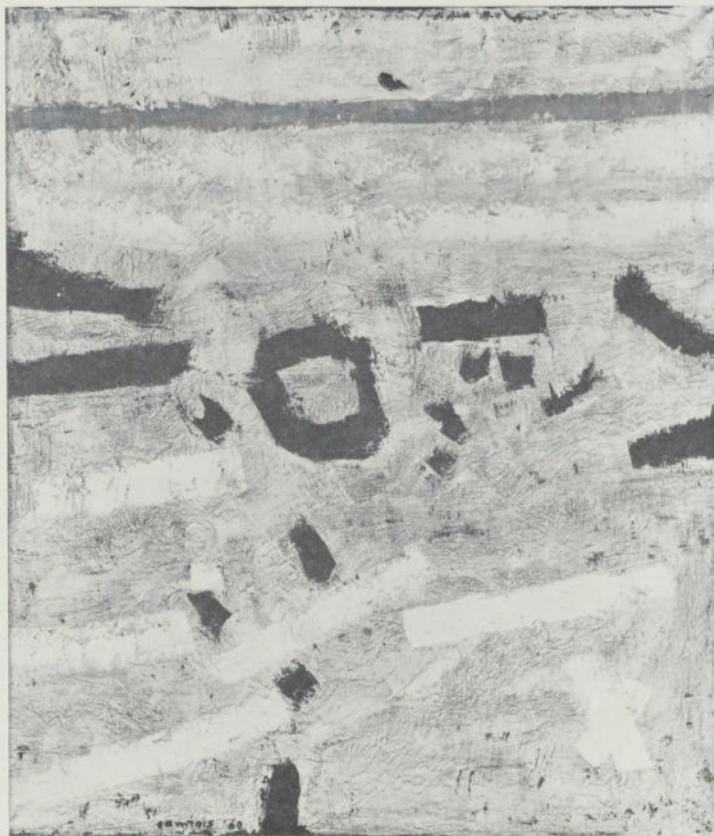
20. Sans titre, 1958, huile sur toile, 75 cm x 60 cm



27. Transit, 1960, huile sur contre-plaqué, 60 cm x 45 cm



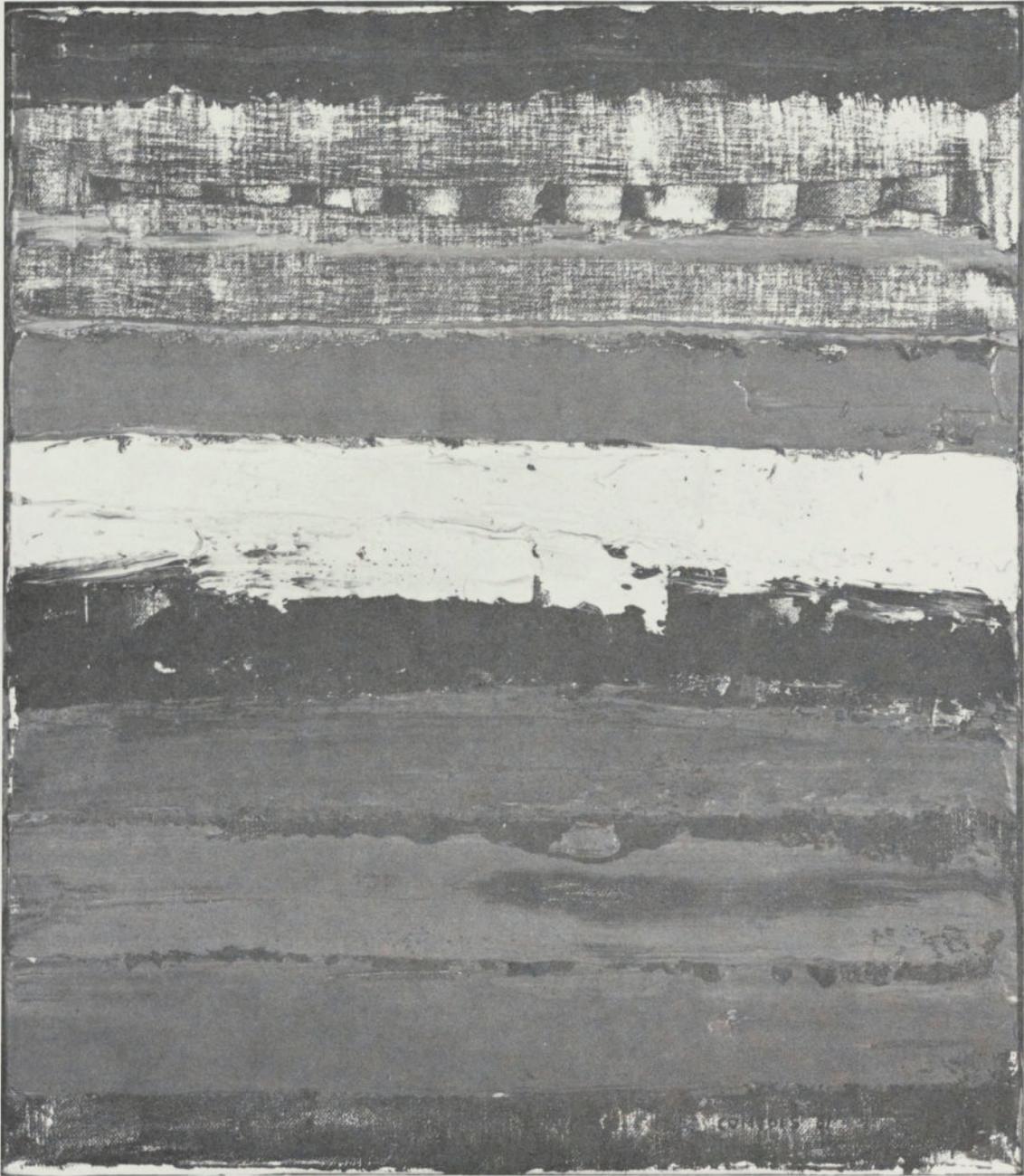
26. Marégramme, 1960, huile sur toile, 35 cm x 40 cm



29. Signe conventionnel, 1960, huile sur toile, 75 cm x 67,5 cm



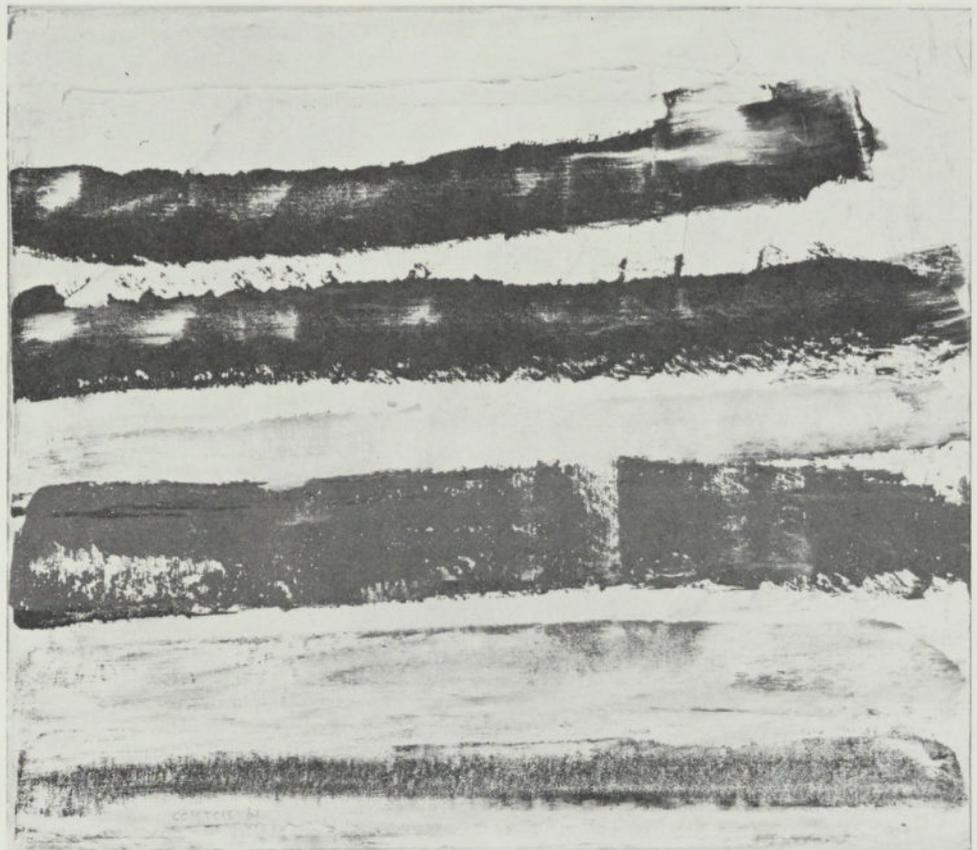
28. Sans titre, 1960, huile sur toile, 35,4 cm x 40,5 cm



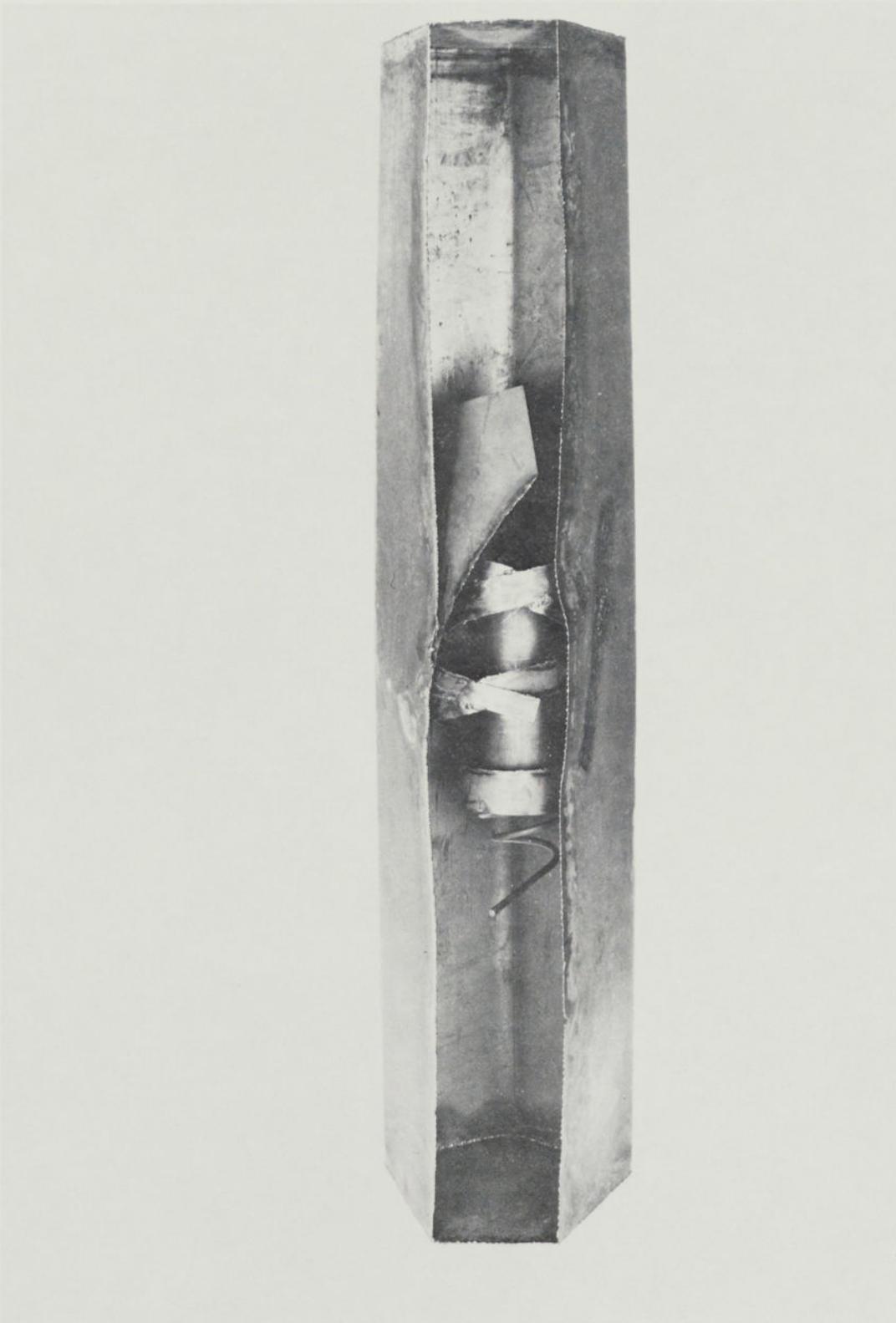
36. Sans titre, 1961, huile sur toile, 40 cm x 35 cm



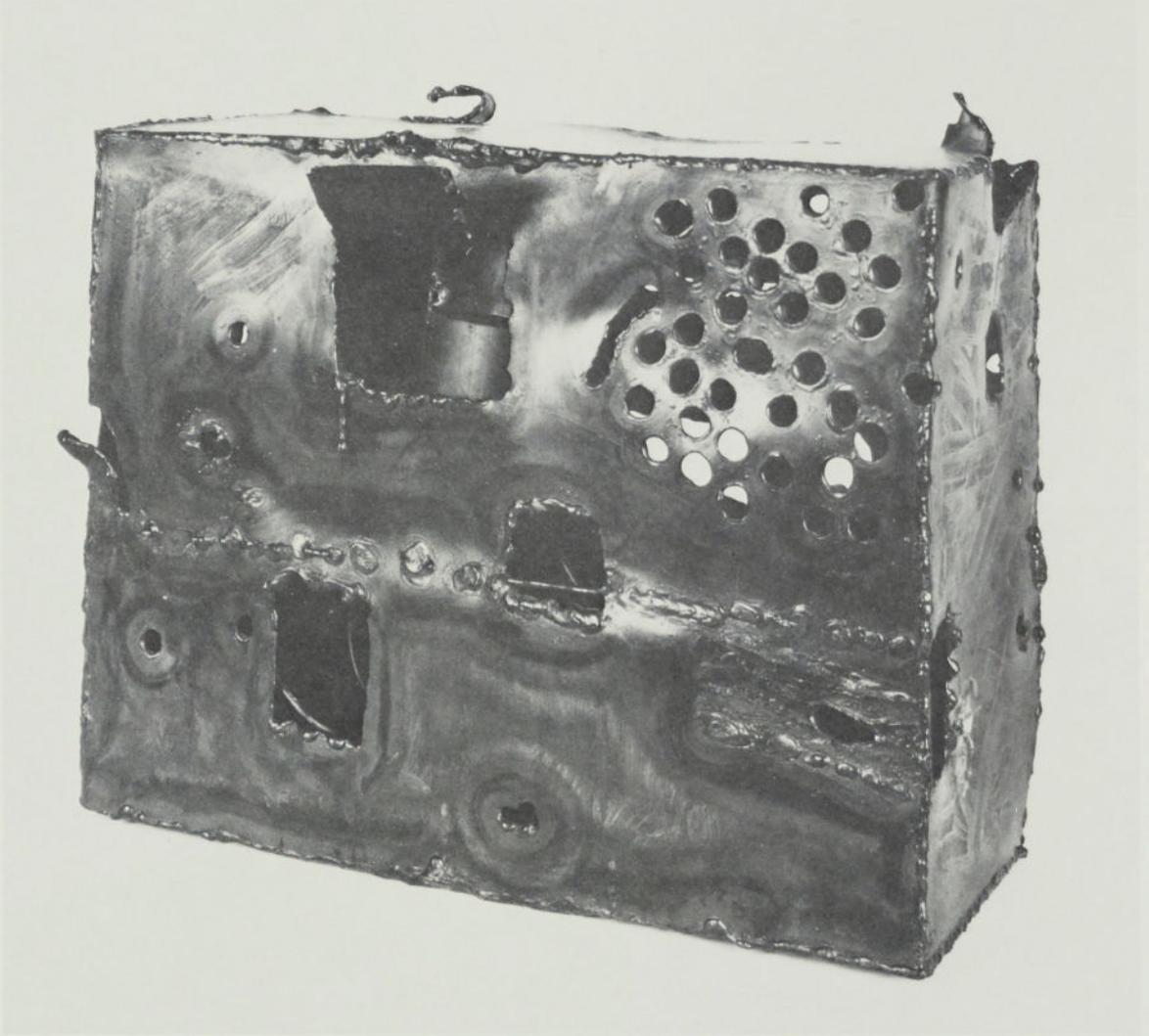
37. Sans titre, 1961, huile sur toile, 40 cm x 35 cm



35. Bau-bau, 1961, huile sur toile, 30 cm x 35 cm



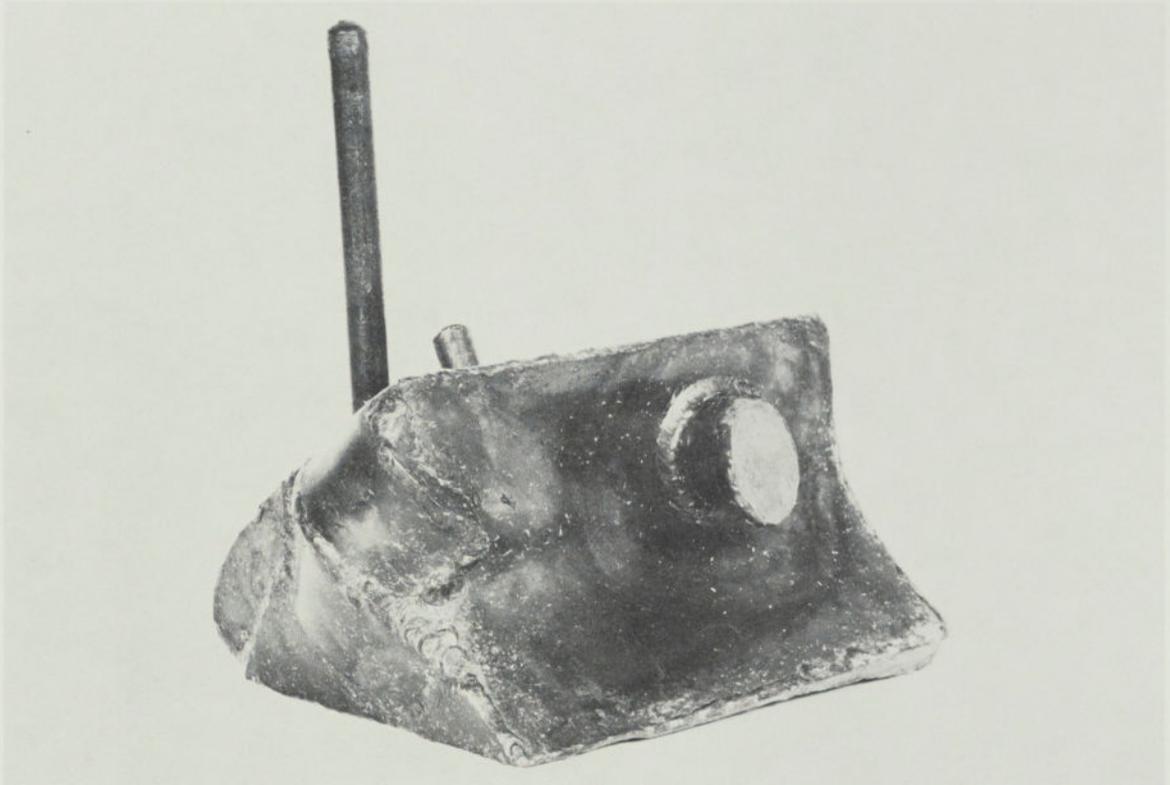
33. Machine à écho, 1960, fer soudé, 150 cm de hauteur



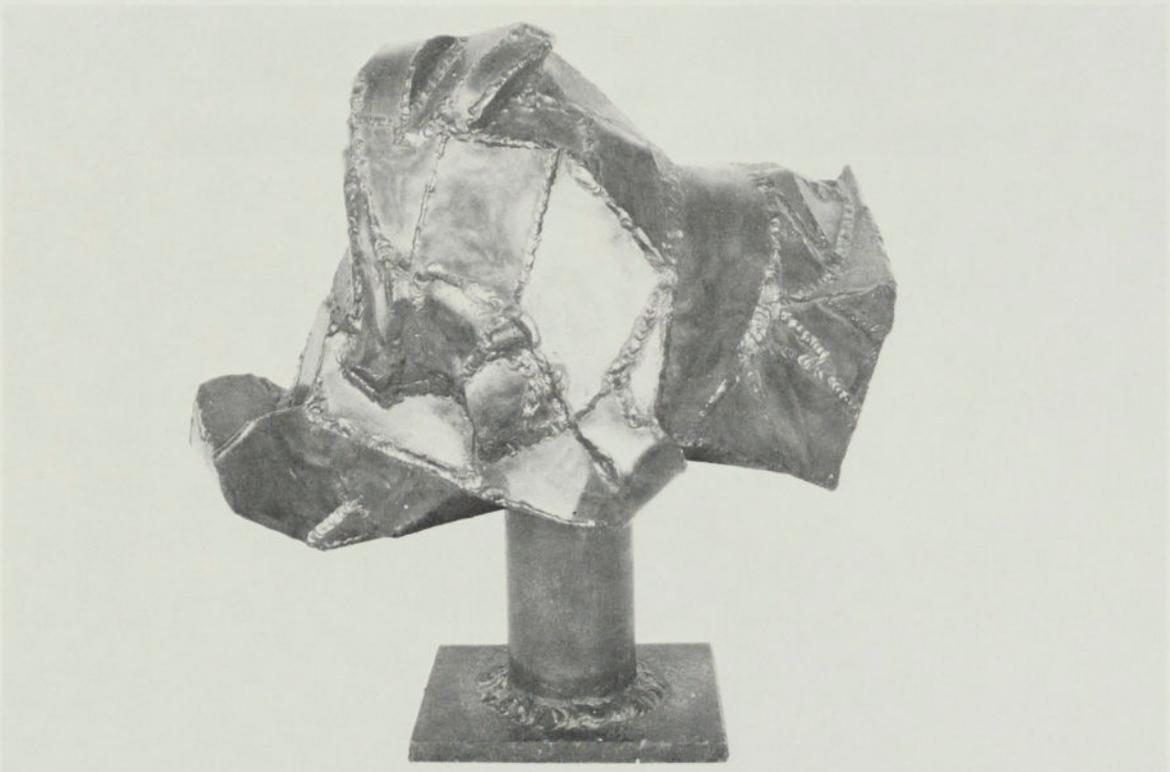
30. Clair de lune, 1960, fer soudé, 33 cm x 38 cm x 19 cm



38. Premier pas, 1961, acier soudé, 80 cm x 20 cm



41. Station X, 1961, acier soudé, 21 cm x 20 cm x 20 cm



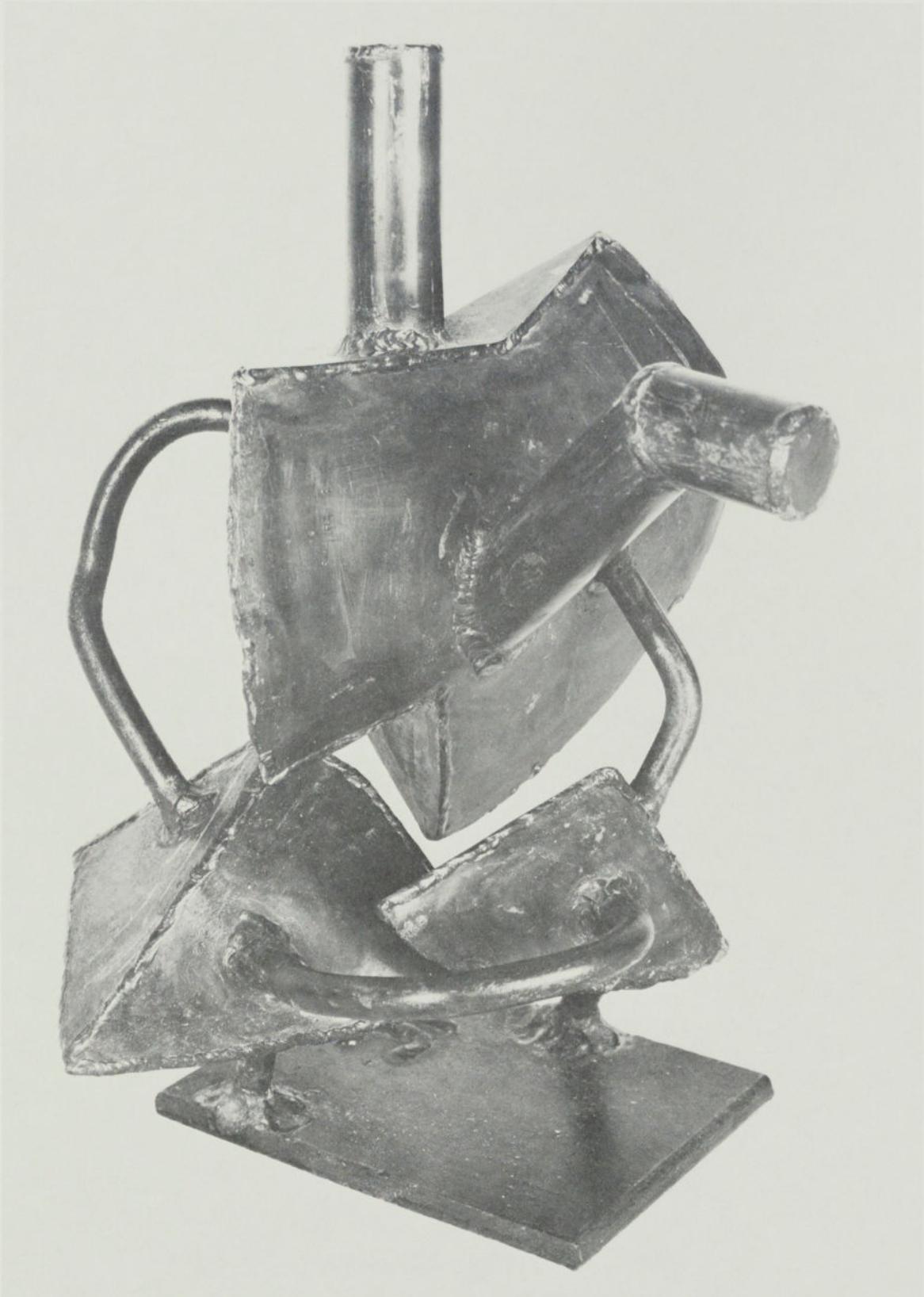
40. À la mode, 1961, acier soudé, 40 cm x 42 cm x 20 cm



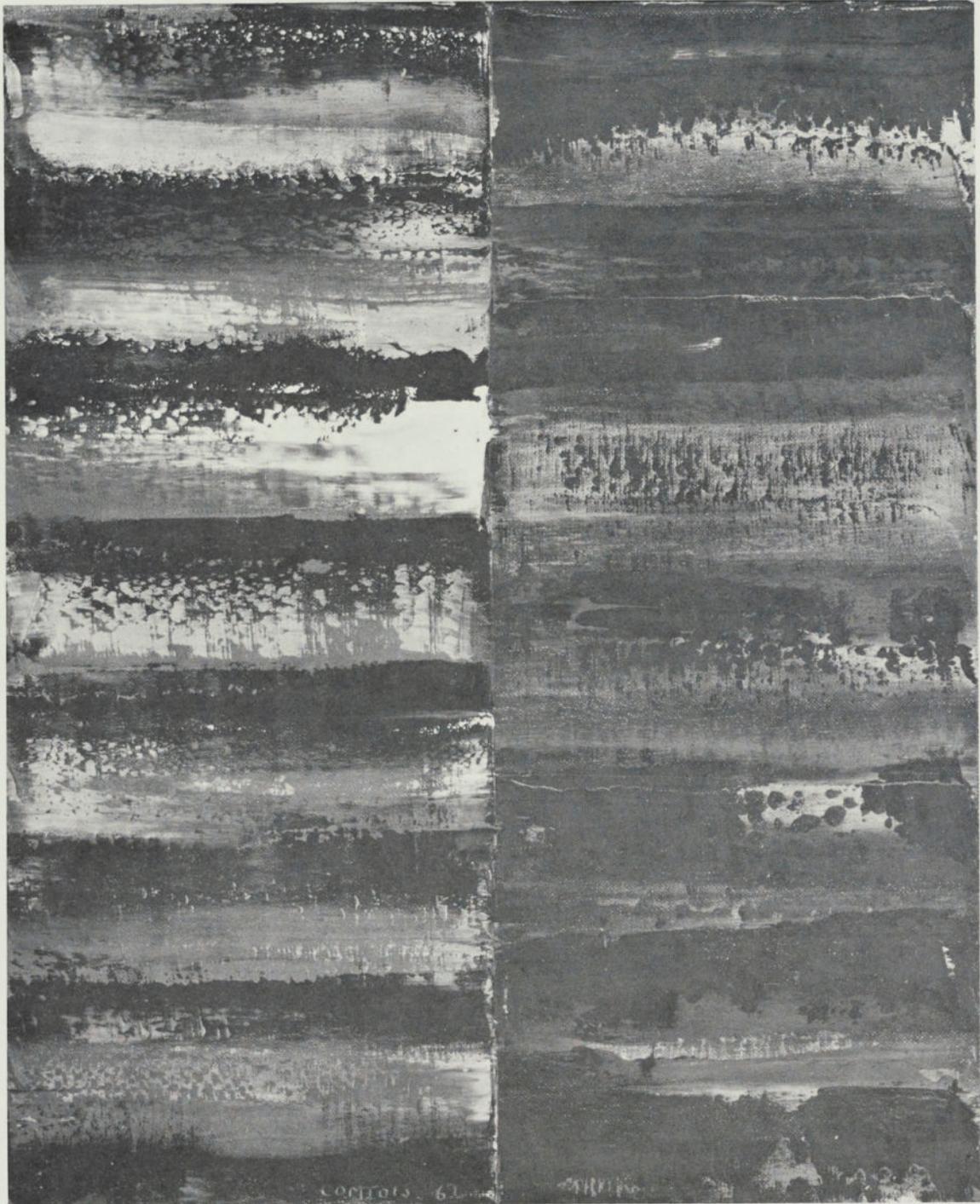
39. Éclaireur, 1961, acier soudé, 24 cm x 18 cm x 12 cm



43. Jets, 1961, acier soudé, 38 cm x 26 cm x 15 cm



42. Sans titre, 1961, fer soudé, 41 cm x 31 cm x 31 cm



55. Uranos, 1962, huile sur toile, 45 cm x 37,5 cm



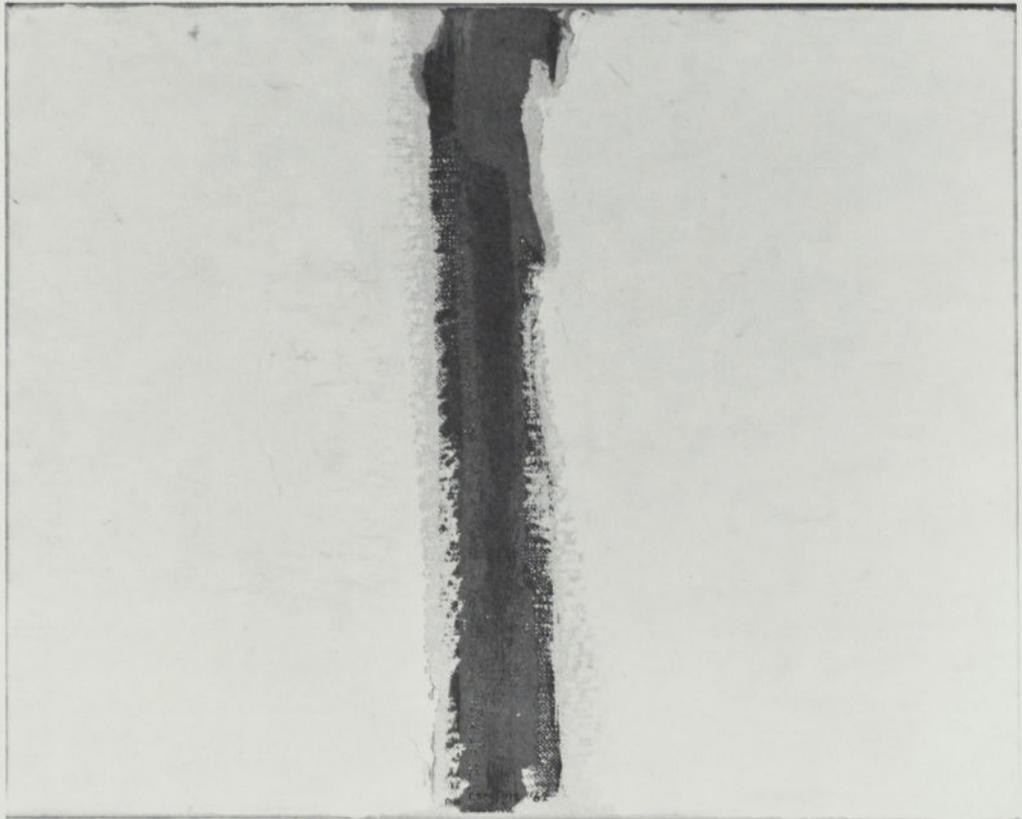
51. Sans titre, 1962, huile sur toile, 40 cm x 50 cm



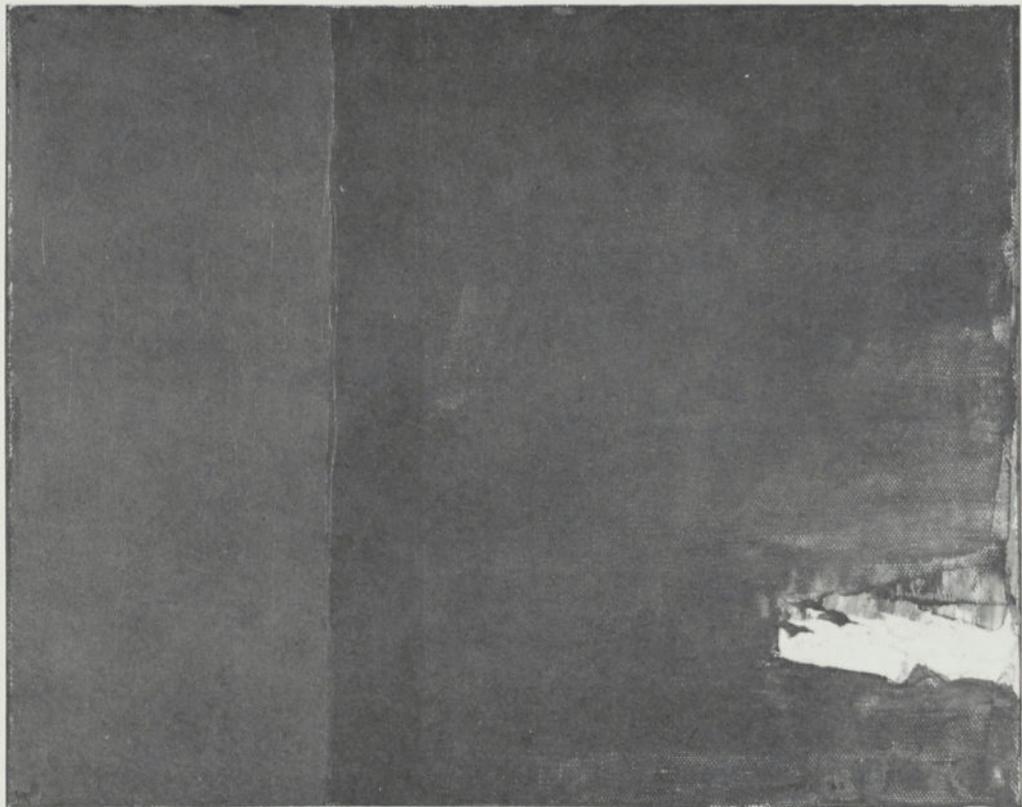
56. Babar, 1962, huile sur toile, 40 cm x 50 cm



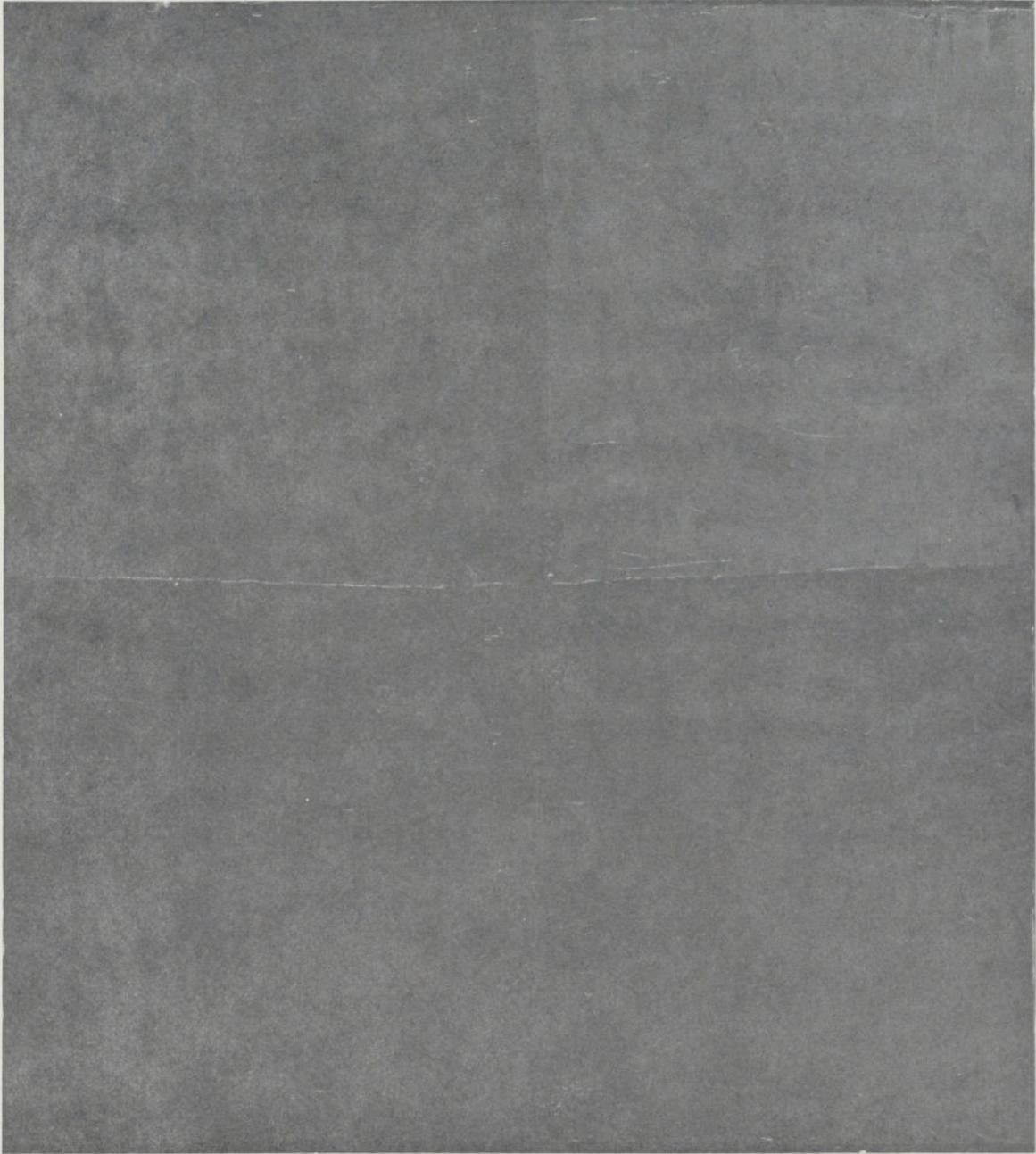
60. Toli Toli, 1962, huile sur toile, 50 cm x 40 cm



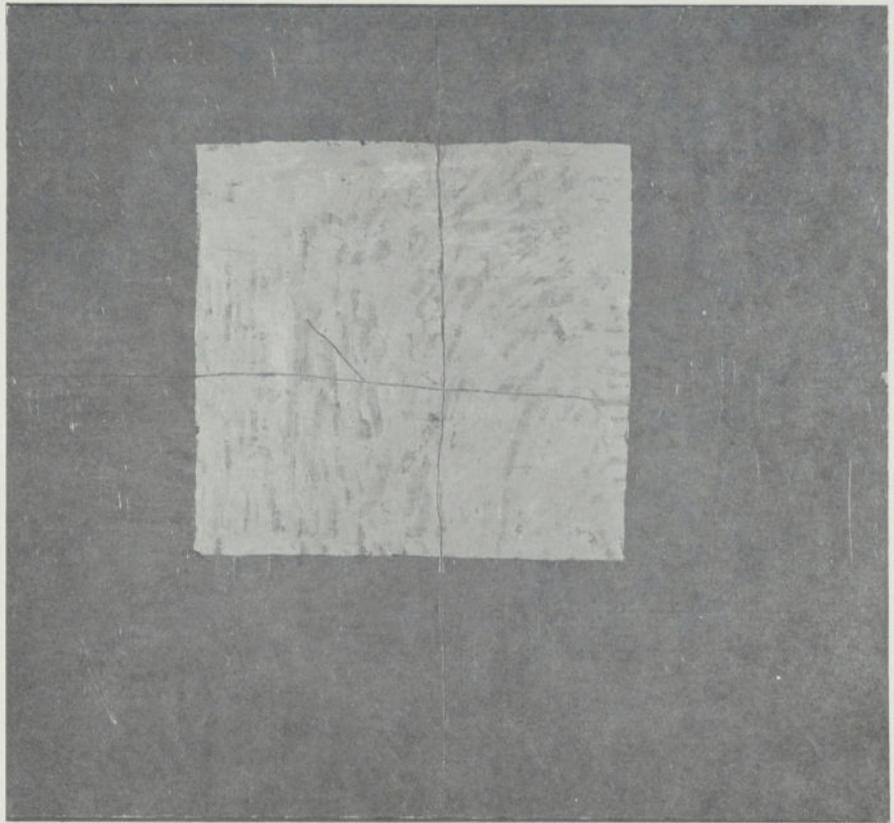
59. Bititu, 1962, huile sur toile, 41 cm x 51 cm



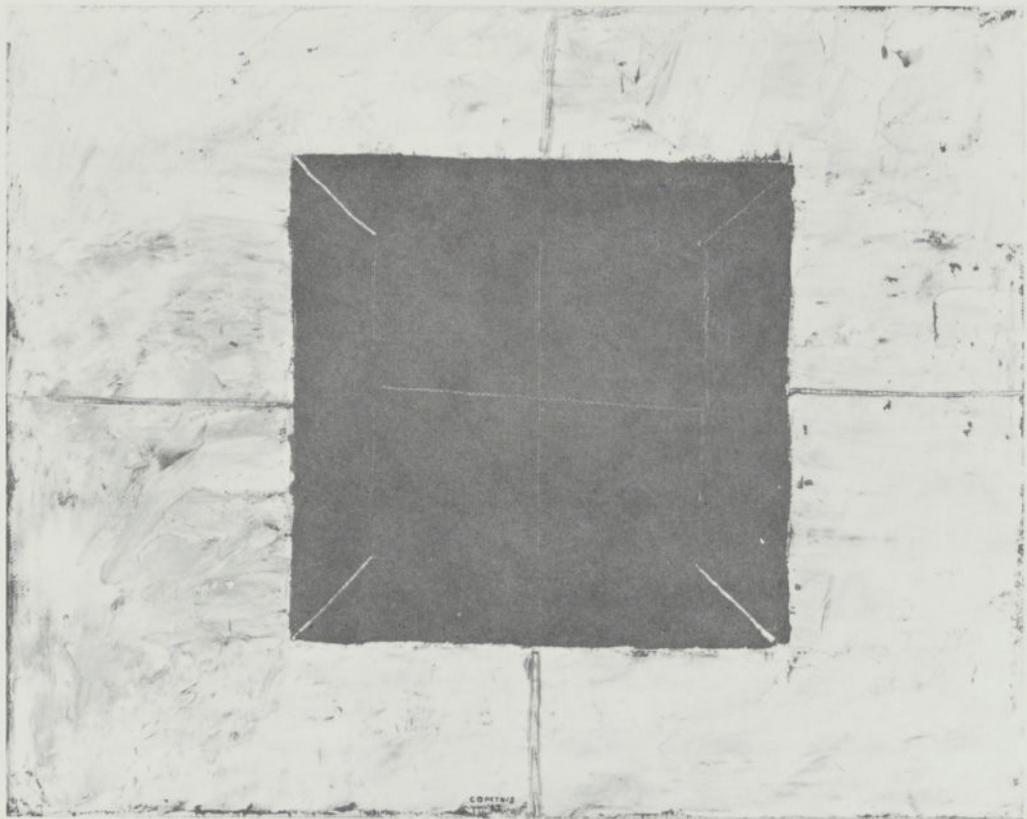
58. Ambon, 1962, huile sur toile, 40 cm x 50 cm



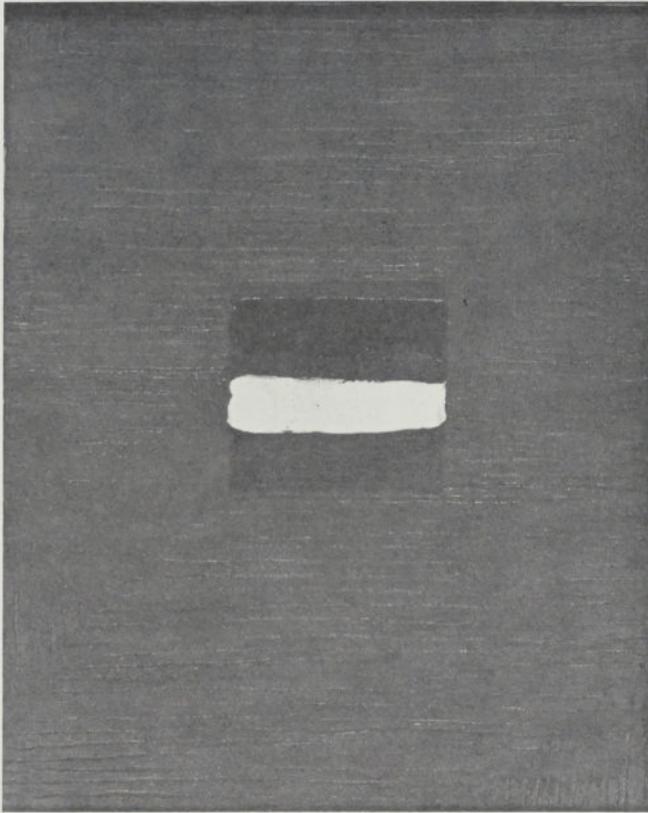
45. Moratai, 1962, huile sur toile, 50,5 cm x 40 cm



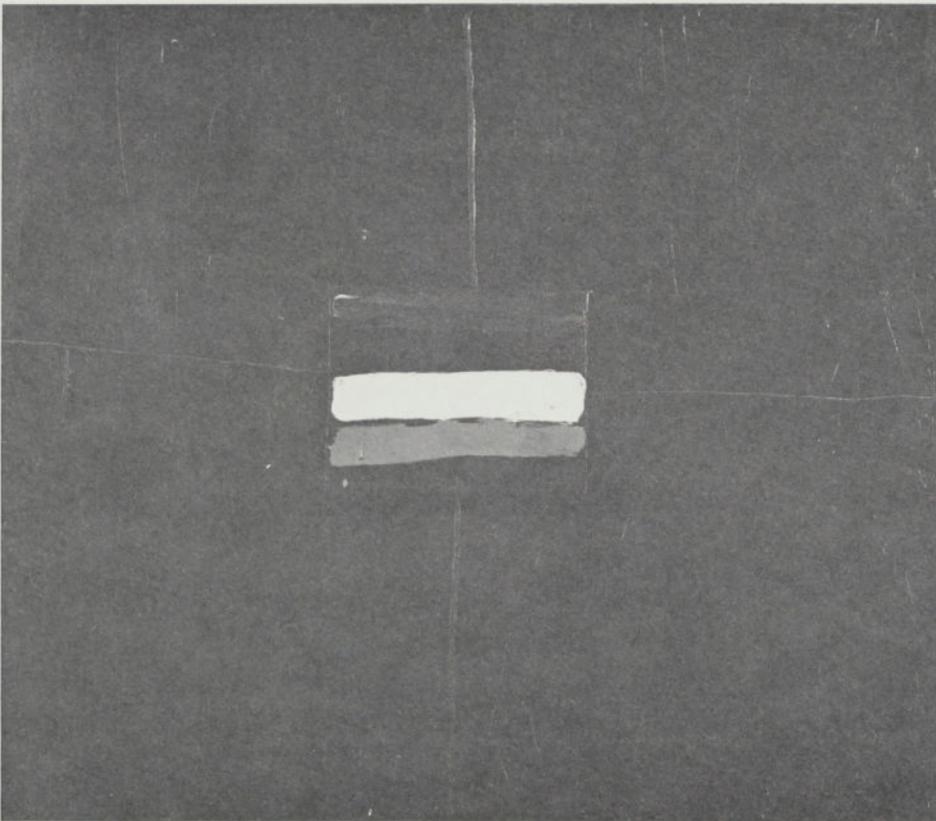
50. Deux réalités, 1962, huile sur toile, 127 cm x 136,8 cm



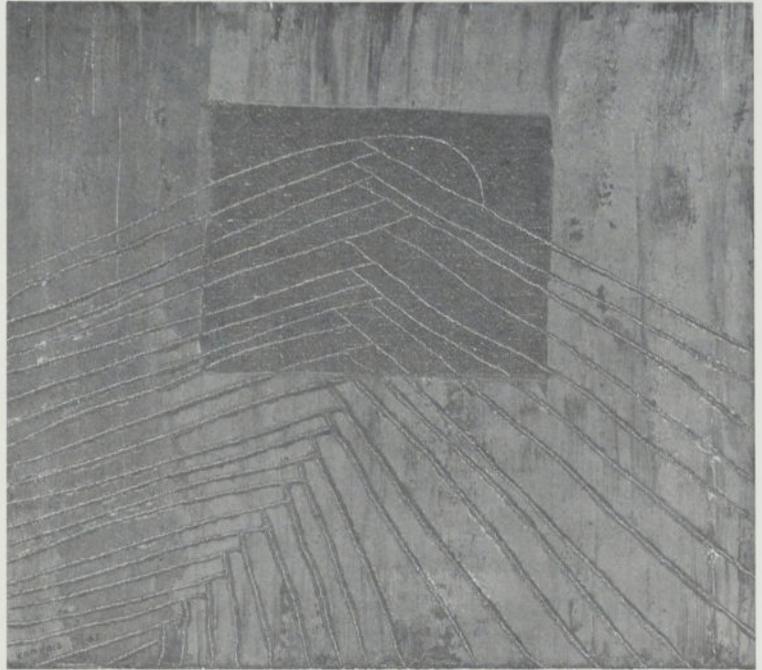
46. Jolo, 1962, huile sur toile, 38,7 cm x 50 cm



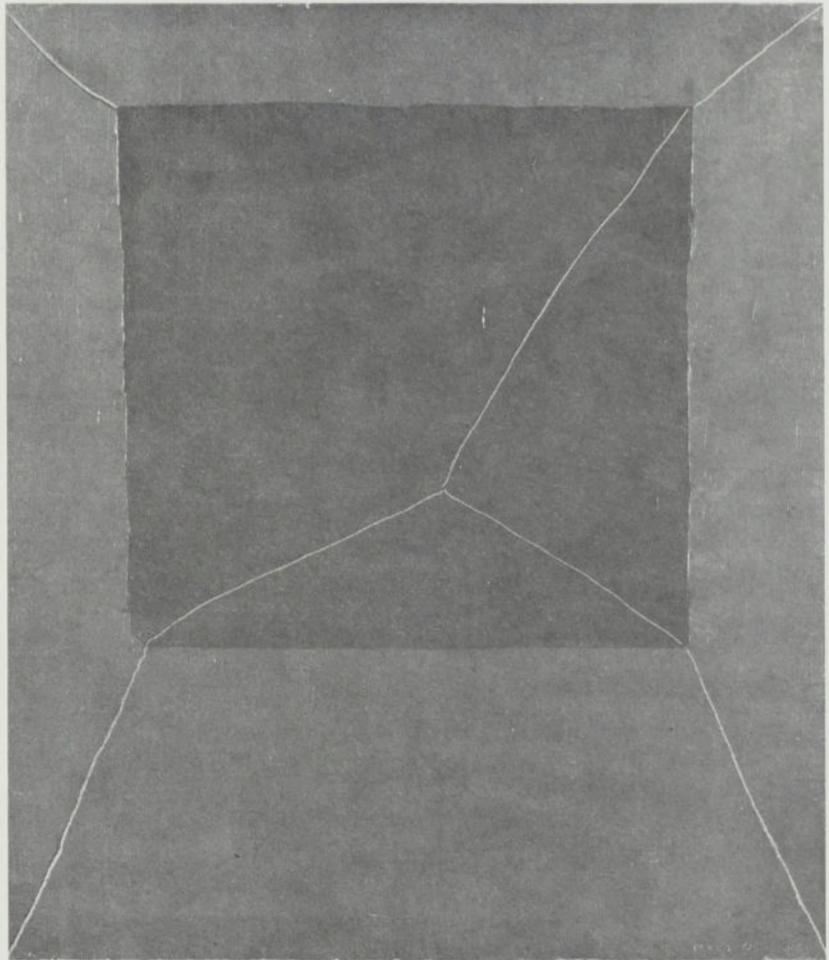
44. Tual, 1962, huile sur bois, 36 cm x 32 cm



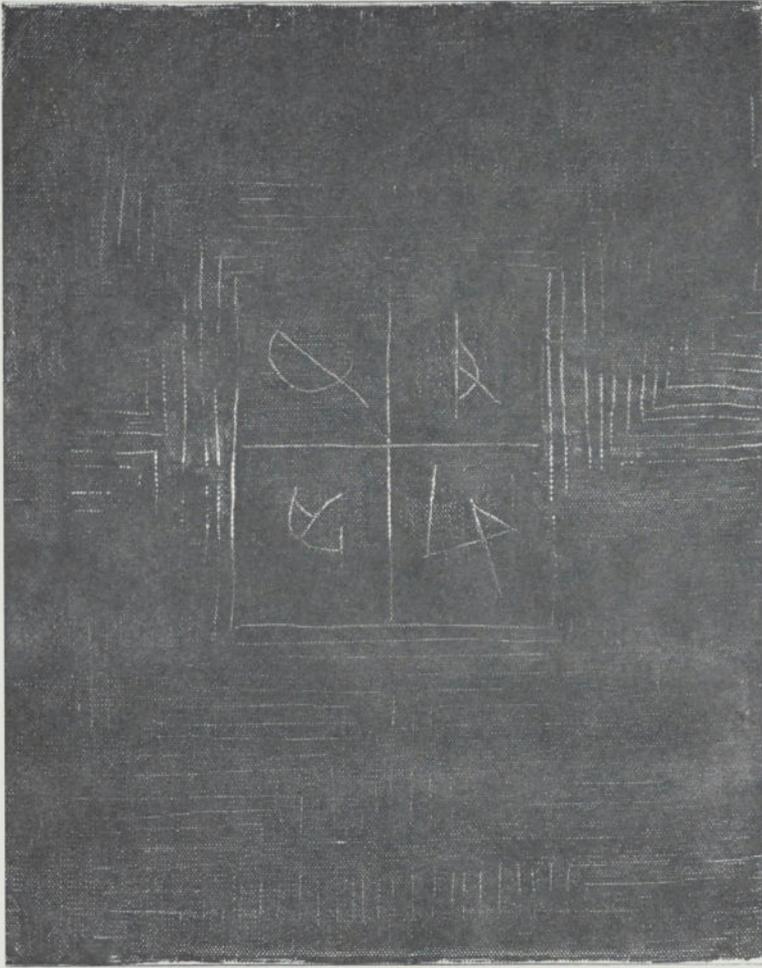
57. La fenêtre, 1962, huile sur toile, 62,5 cm x 72,5 cm



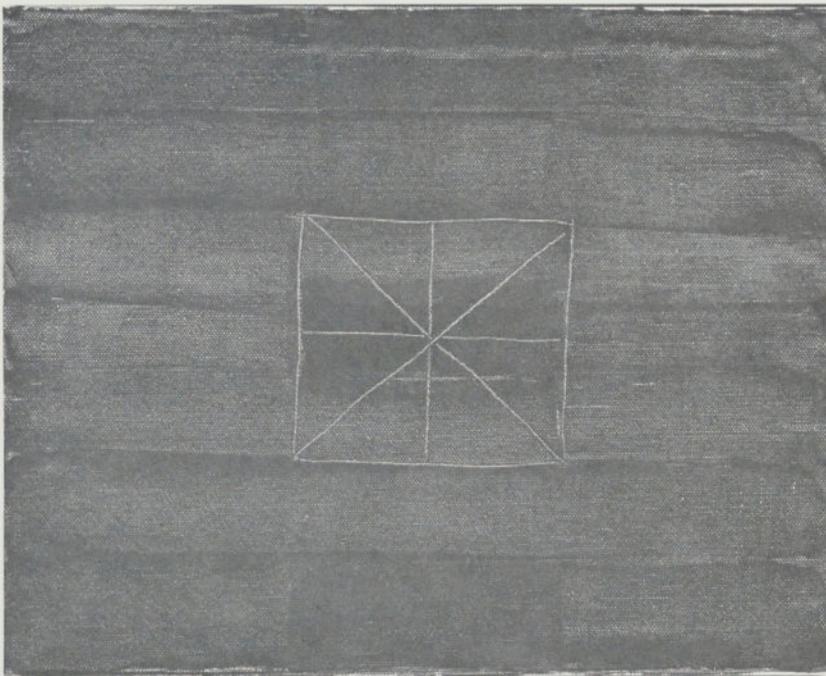
62. Sans titre, 1962, huile sur toile, 35 cm x 40 cm



61. Itinéraire, 1962, huile sur toile, 72,5 cm x 62,5 cm



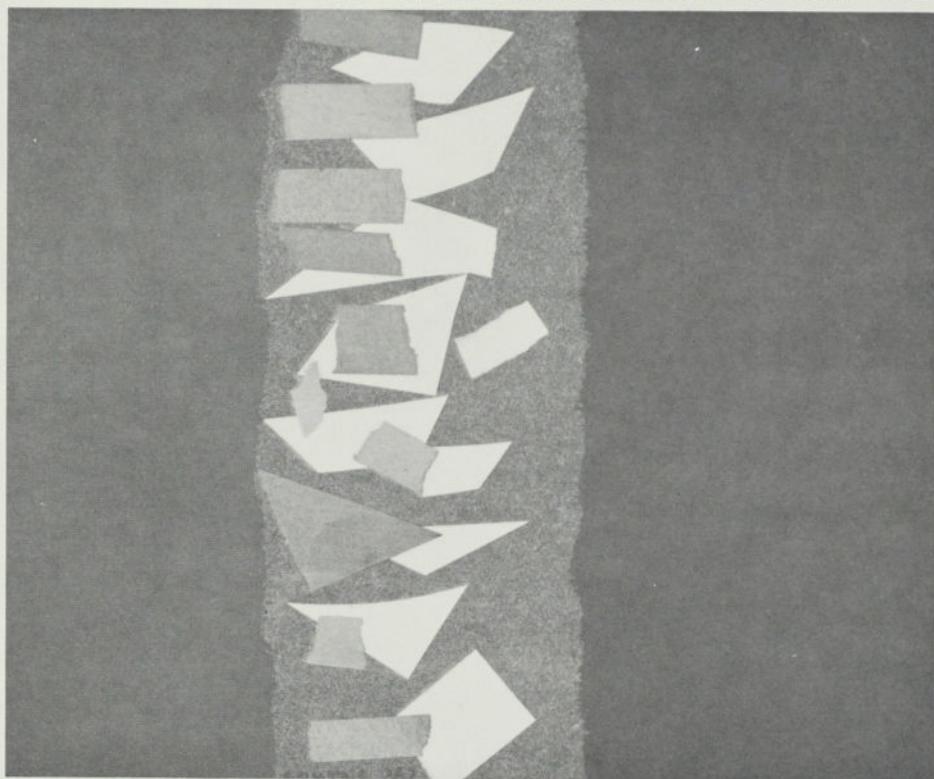
47. Aru, 1962, huile sur toile, 48,7 cm x 40 cm



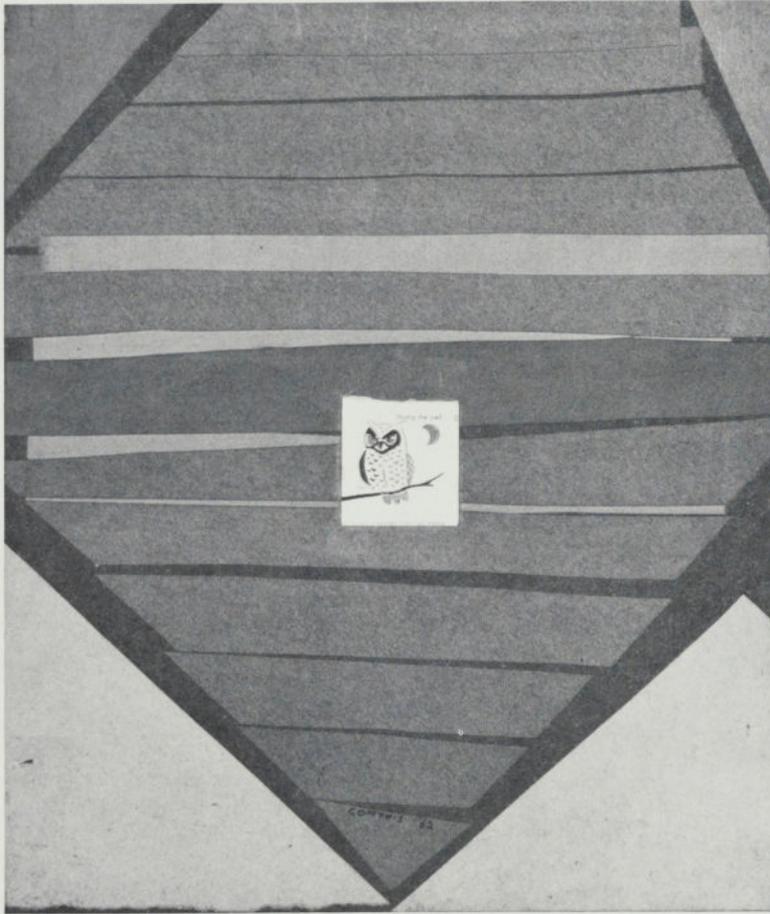
64. Manui, 1963, huile sur toile, 40 cm x 50 cm



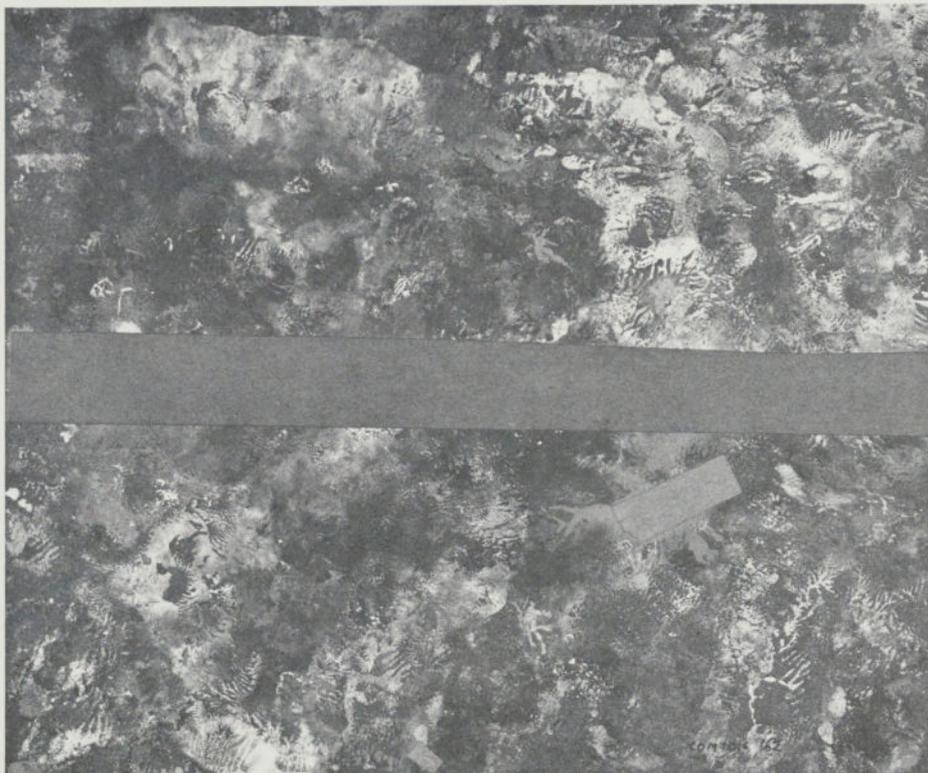
49. Accents, 1962, collage sur masonite, 30,4 cm x 25,8 cm



48. La faille, 1962, collage et huile masonite, 25,8 cm x 30,4 cm



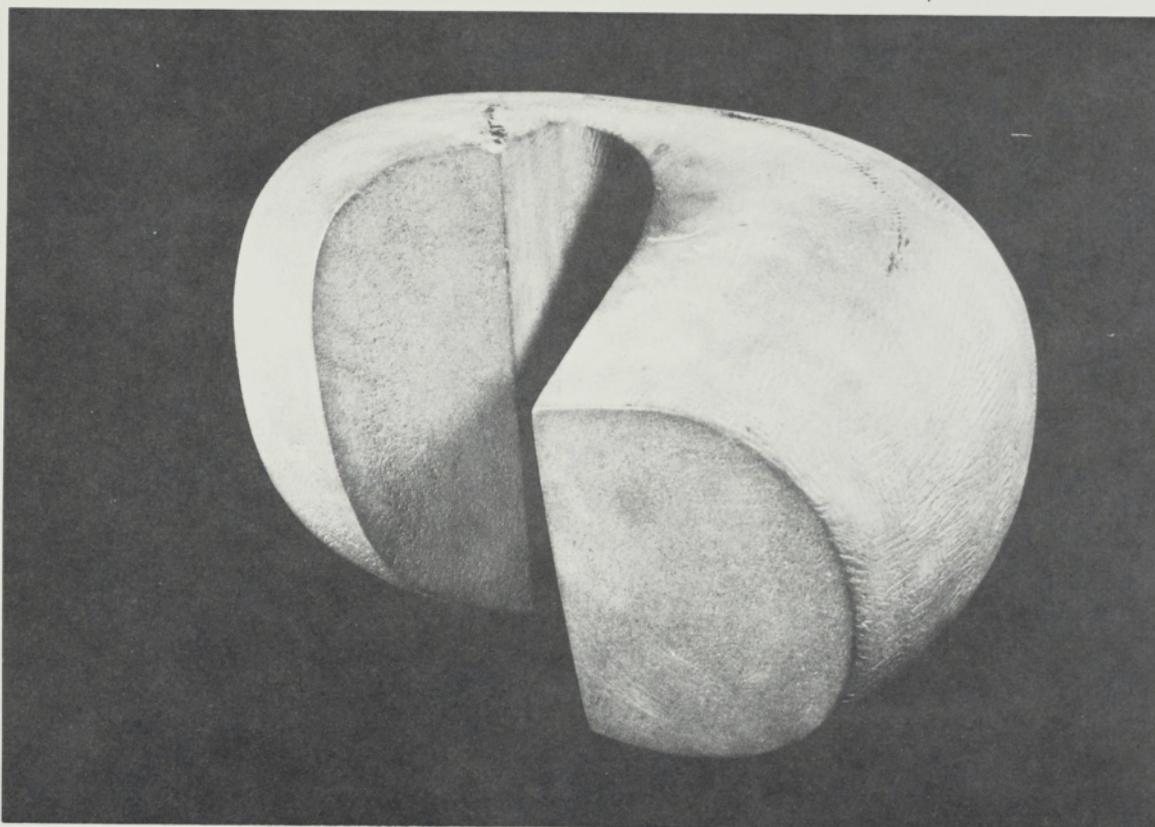
53. Olé, 1962, collage, 30 cm x 25 cm



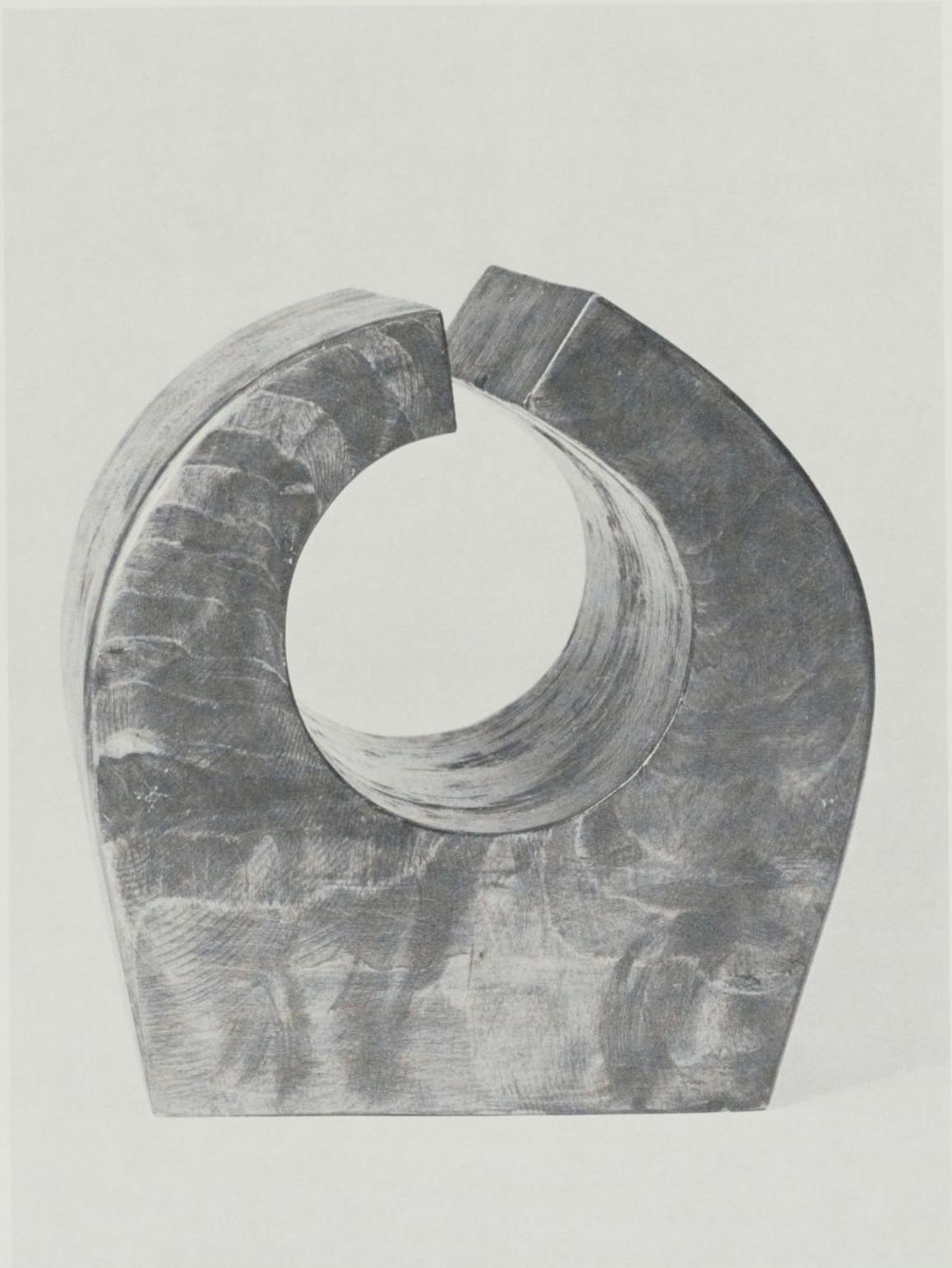
54. Gravitation, 1962, collage, techniques mixtes, 23,7 cm x 30 cm



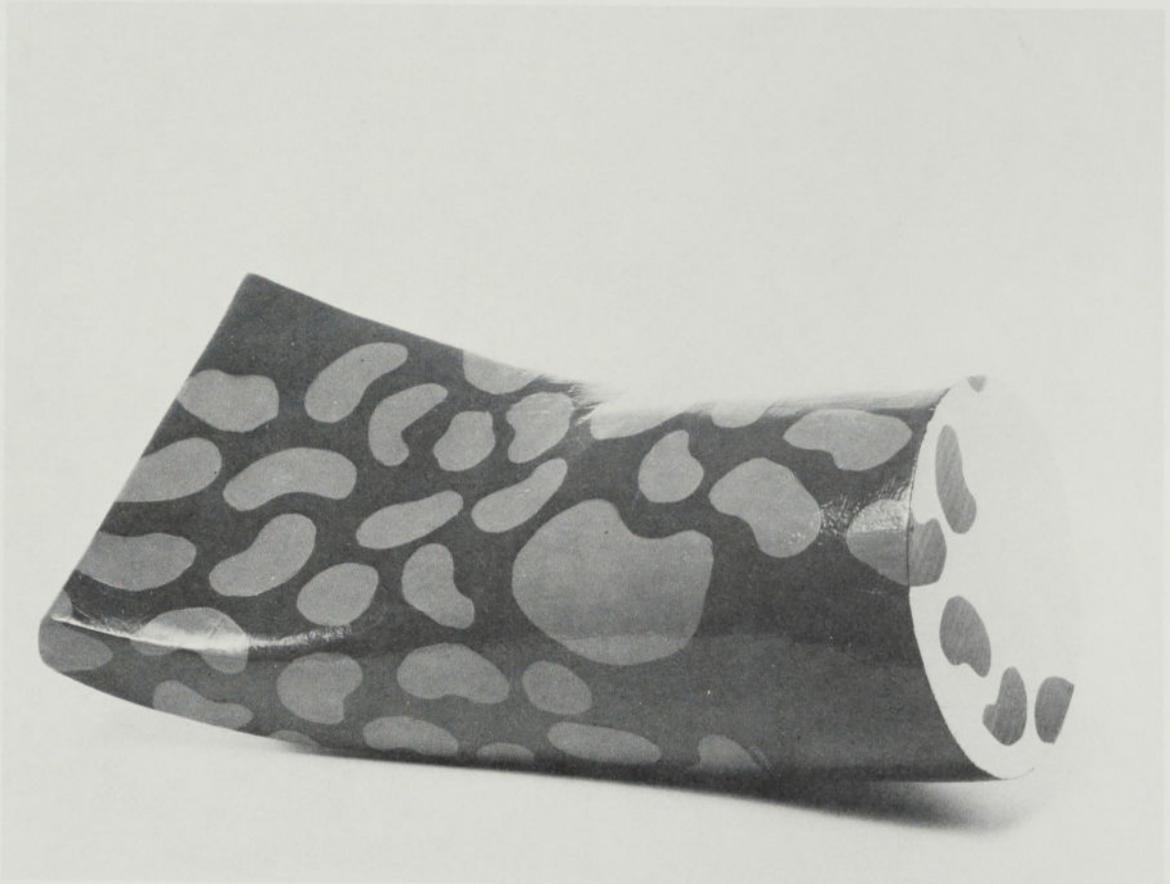
65. Coudes, 1964, marbre peint, 23 cm x 40 cm



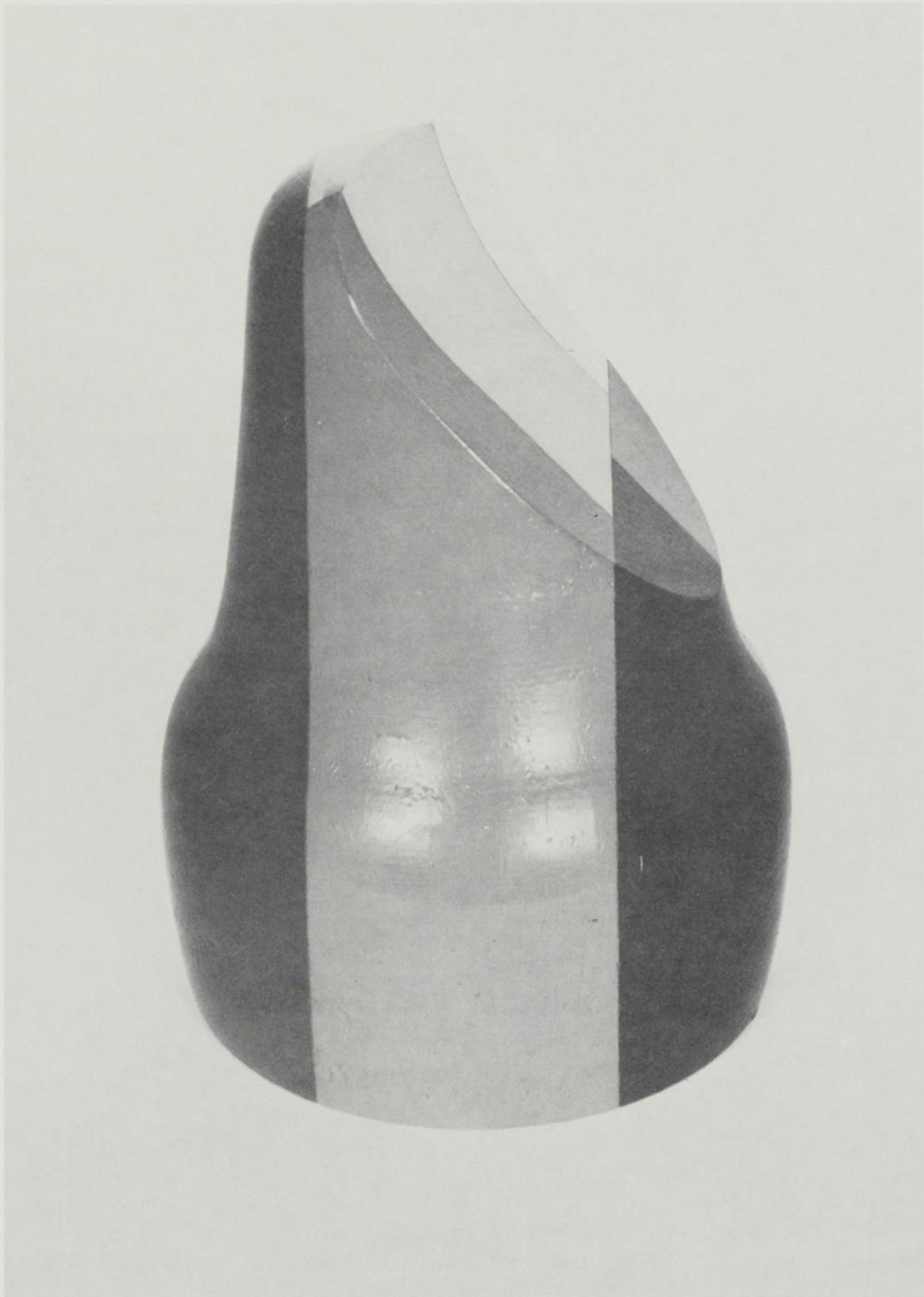
73. L'autre Pierre, 1964-65, marbre, 23 cm x 11,5 cm



72. Sans titre brun et rouge, 1964, bois laminé, 47,6 cm x 45,1 cm x 34,3 cm



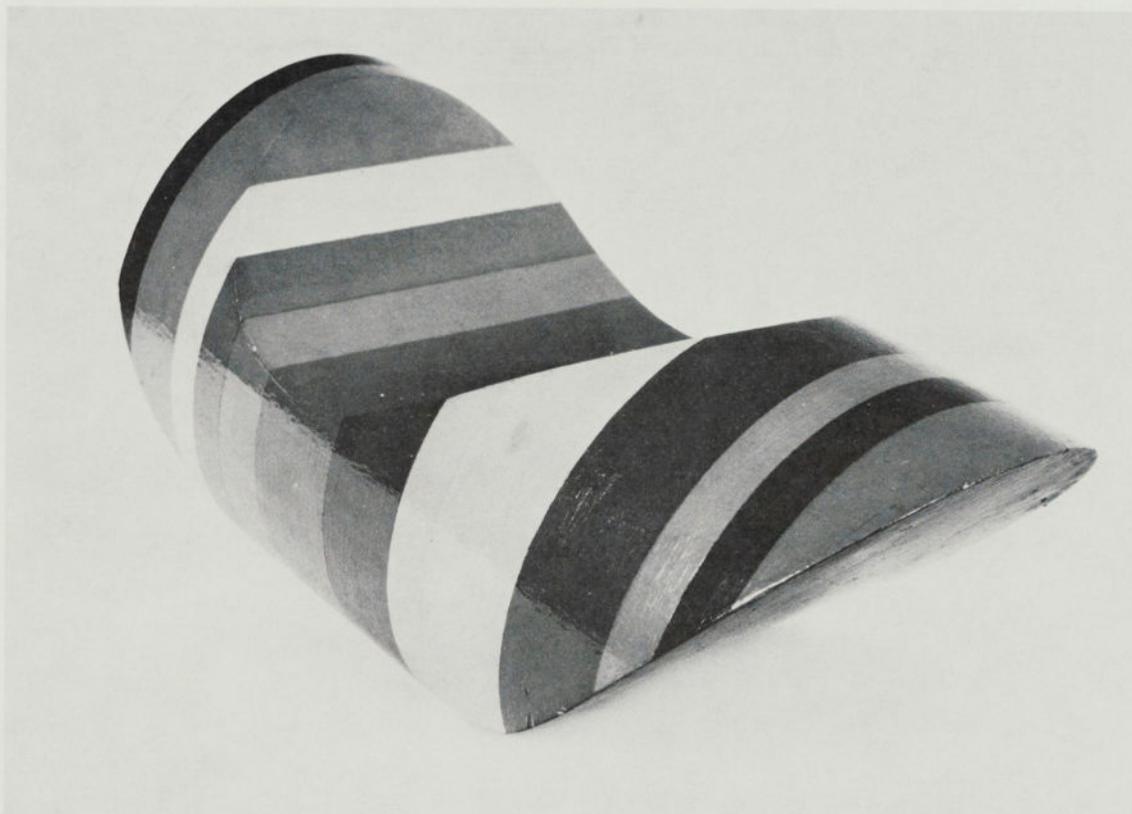
68. Foot prints, 1964, bois peint, 25,6 cm x 43,2 cm x 20,3 cm



105. Sans titre, 1967, bois peint, 30 cm x 23 cm x 23 cm



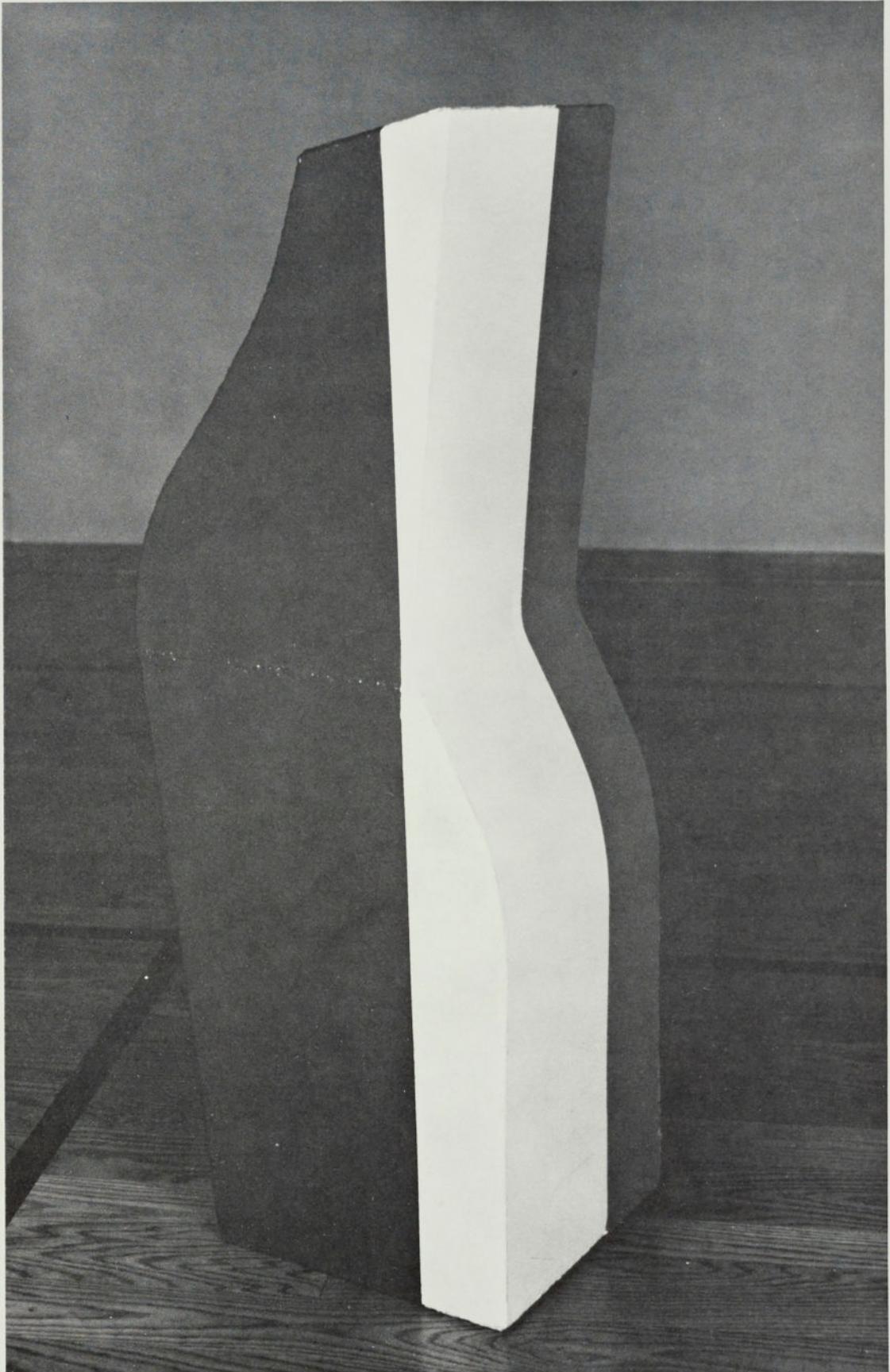
80. Sculpture polychrome, 1965, acrylique sur bois, 26,5 cm x 20,5 cm



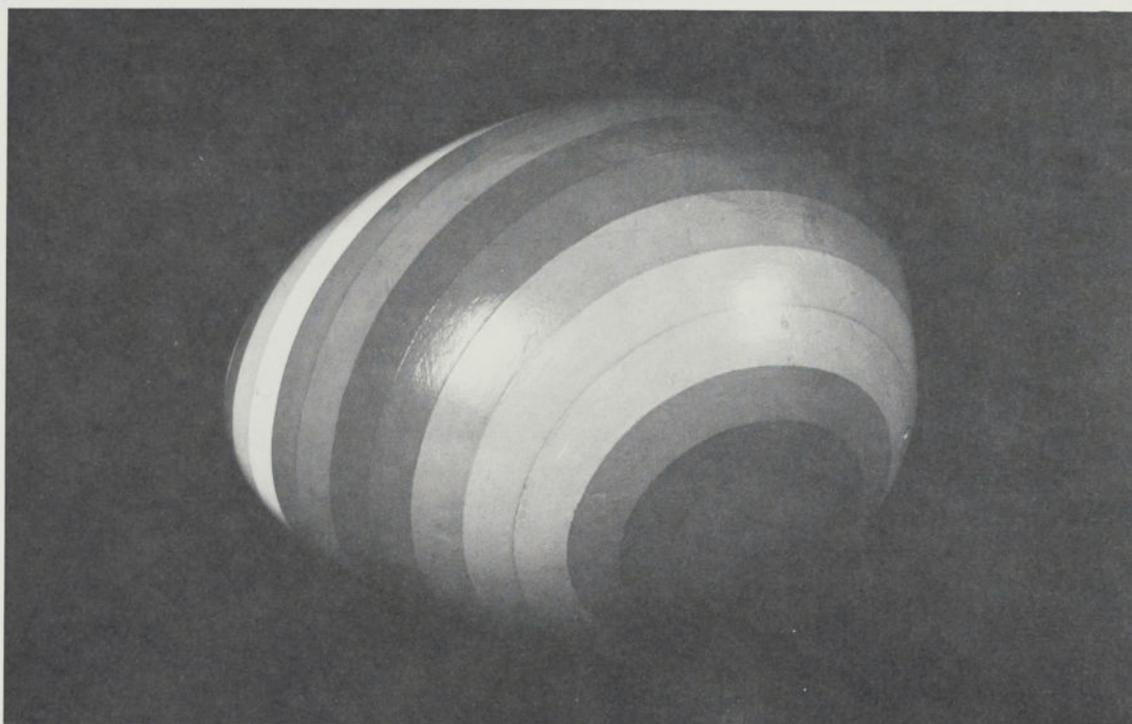
106. Berceuse, 1966, bois laminé, 23 cm x 19 cm x 39 cm



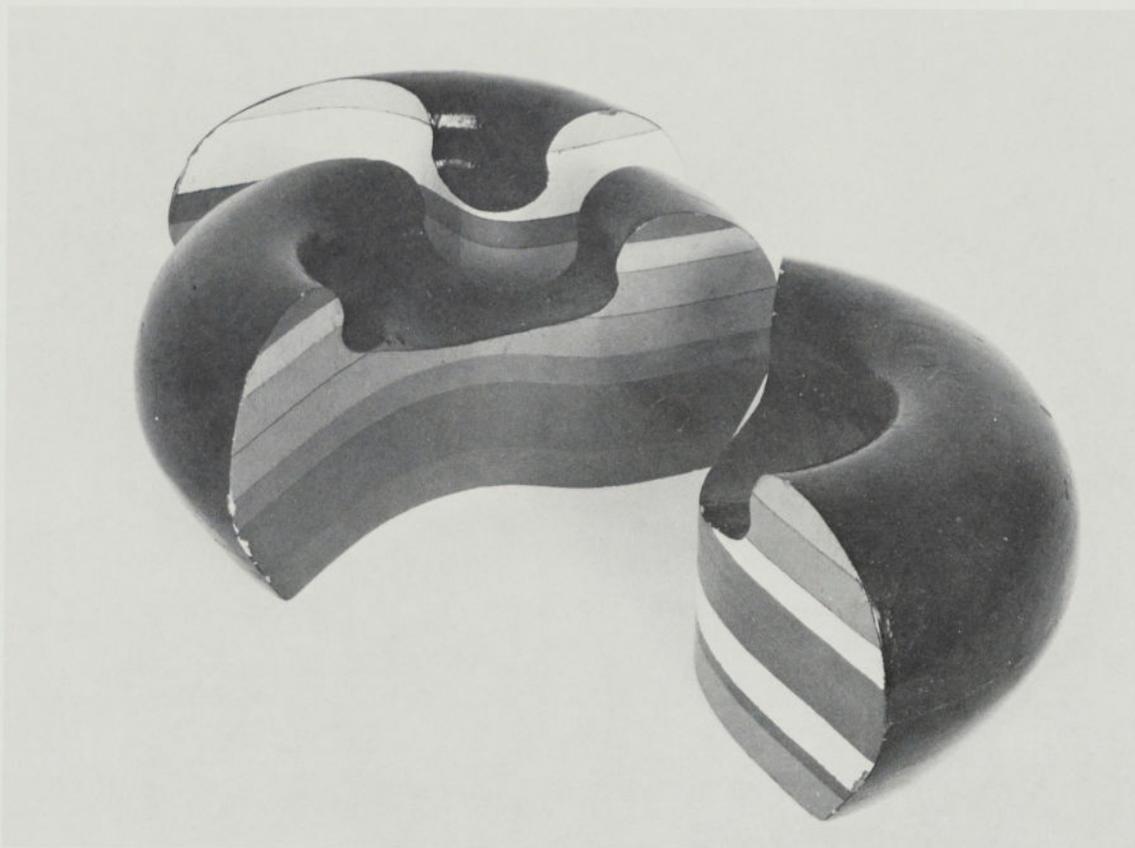
32. Sans titre, 1967, bois peint



90. Silhouette, 1965, acier soudé peint, 122 cm x 33 cm x 43 cm



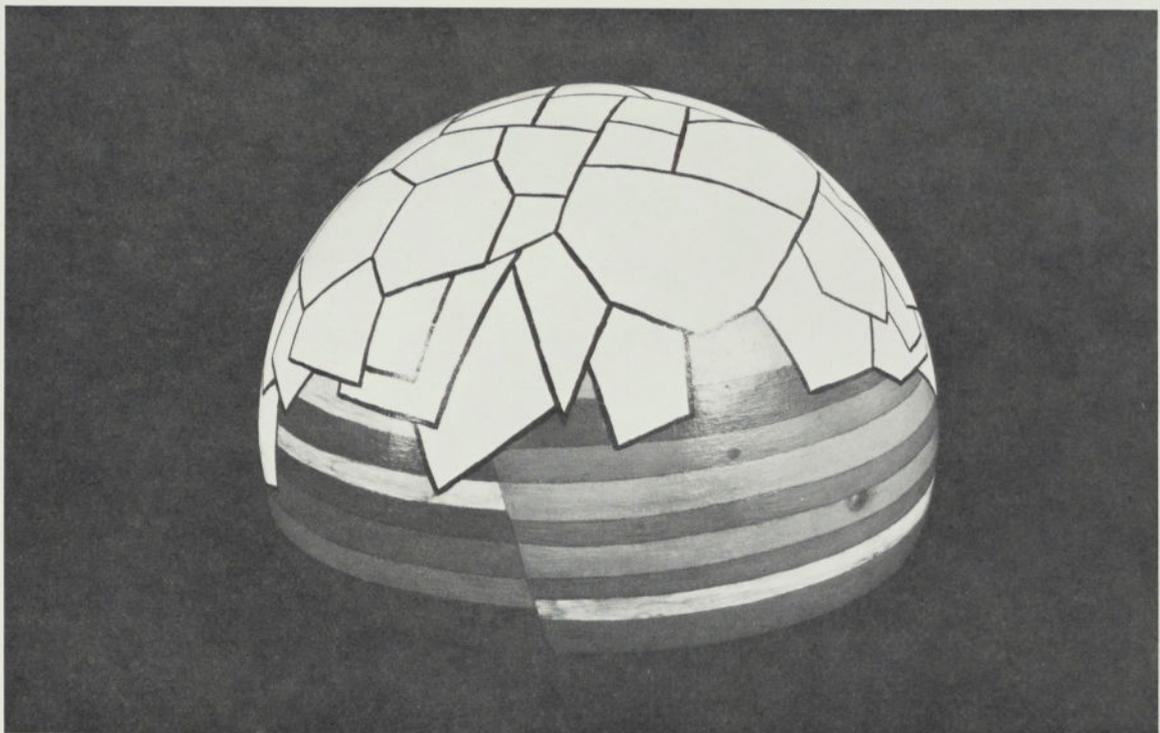
81. Sans titre, 1965, bois laminé, 28 cm x 19 cm



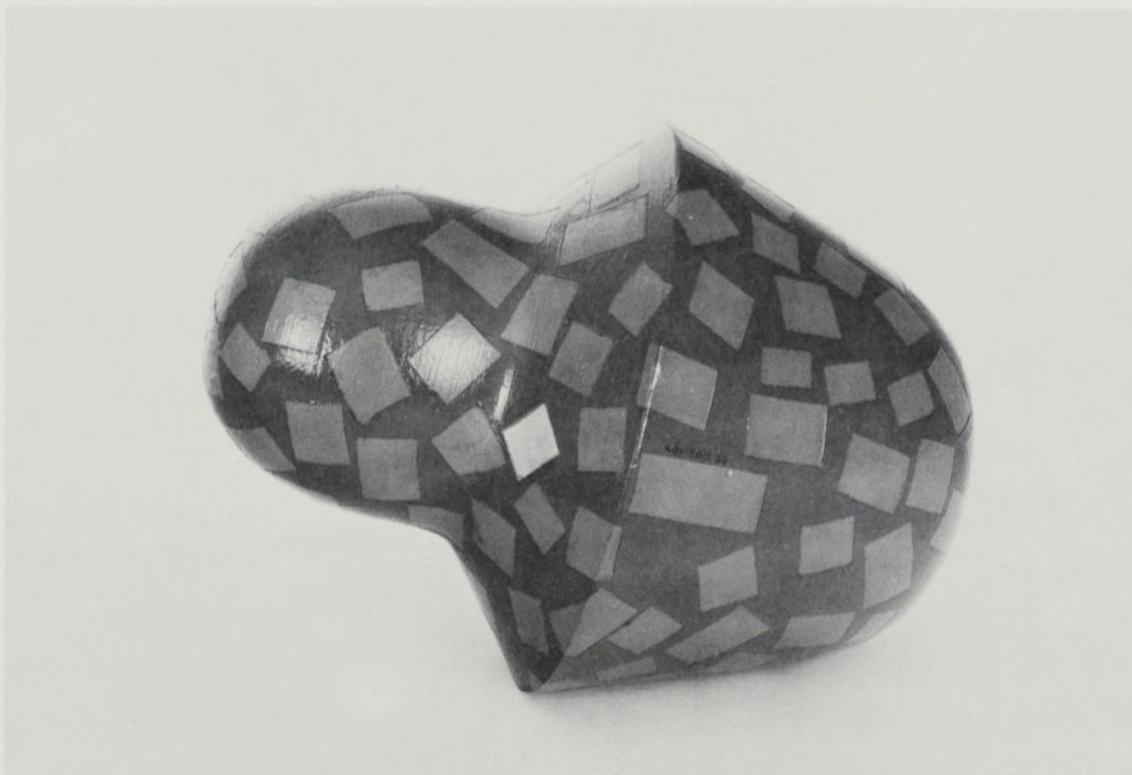
95. Sans titre, 1965, bois peint, 30 cm diamètre



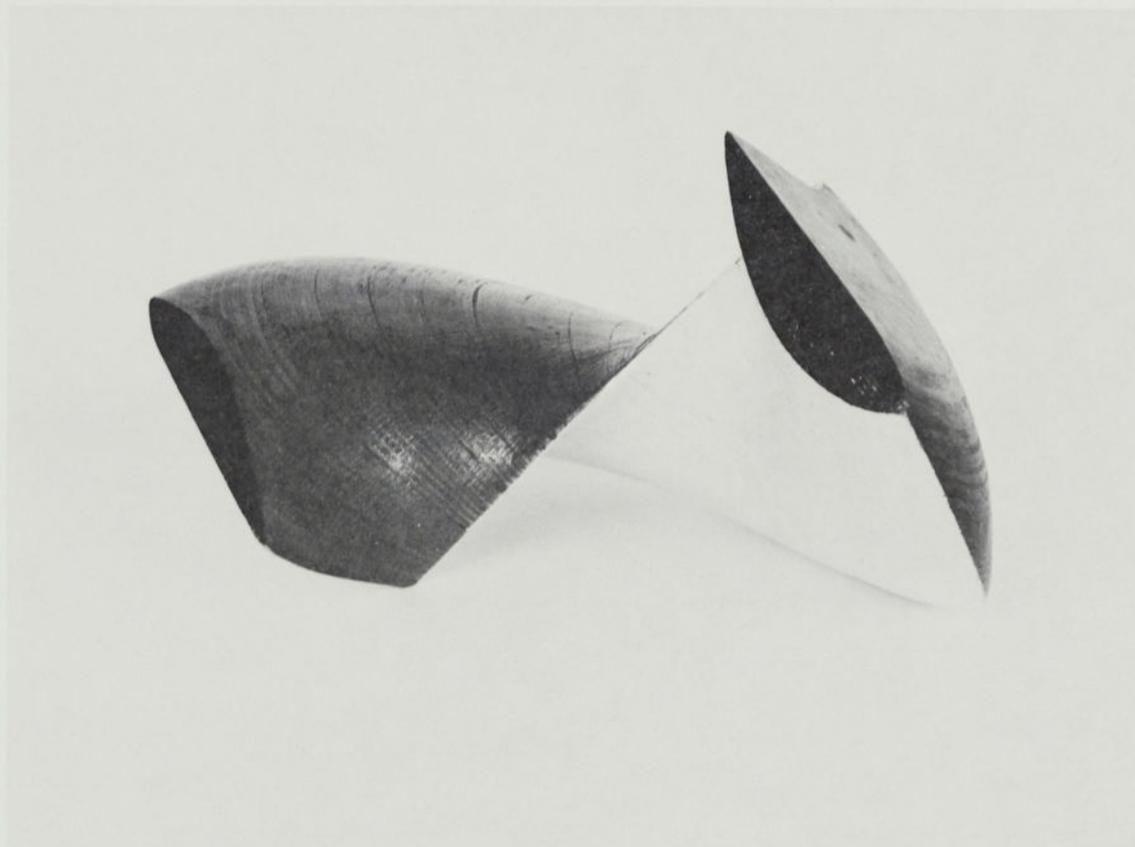
97. Zebra Egg, 1966, bois peint, 20 cm x 25 cm



113. Planétoïde, 1967-68, bois peint, 34 cm diamètre



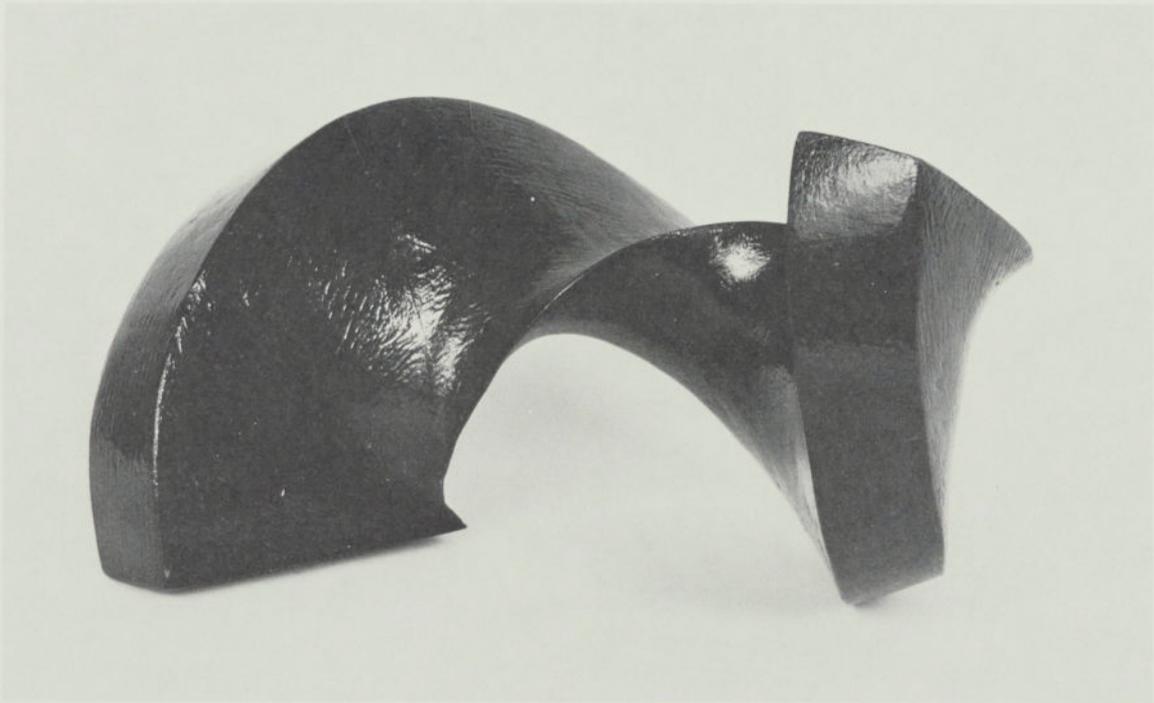
119. Yellow Window, 1969, bois peint, 25 cm de hauteur, 20 cm diamètre



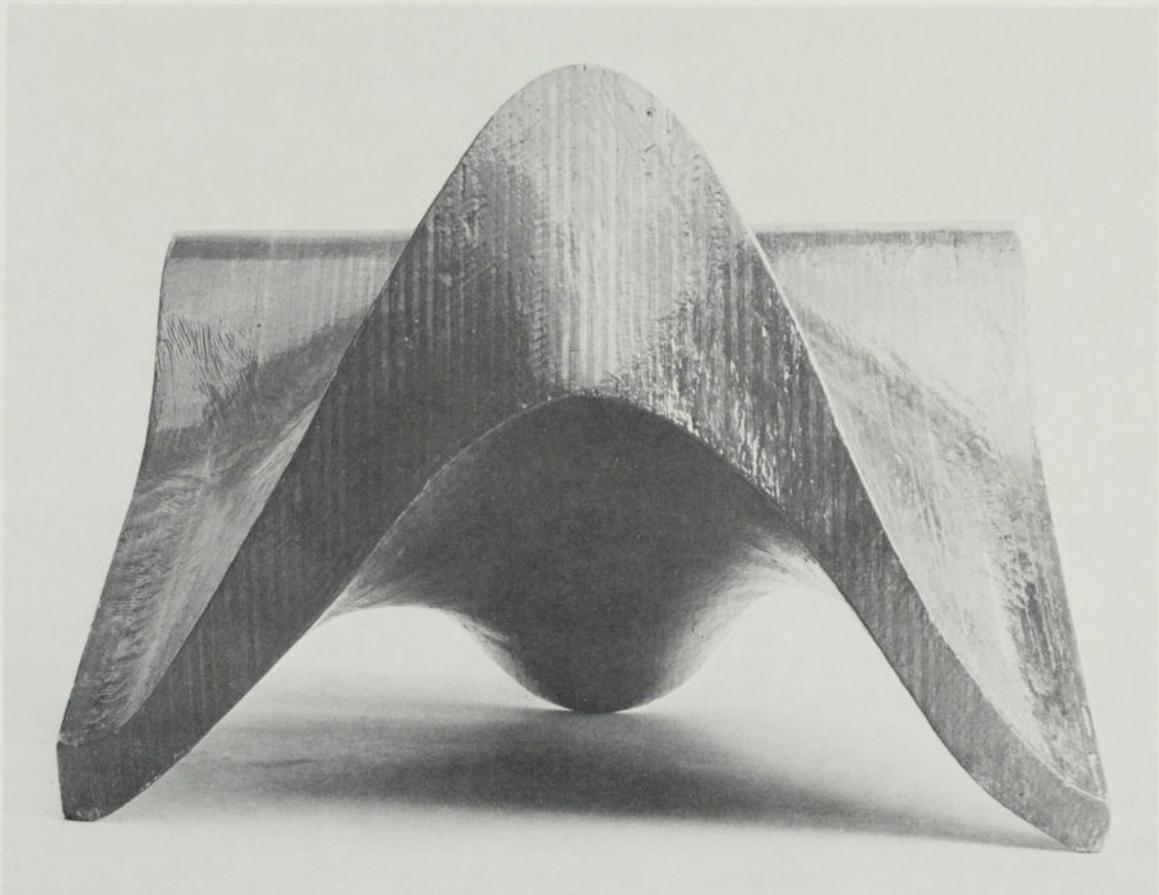
67. Arche, 1964, bois laminé, 30 cm x 51 cm



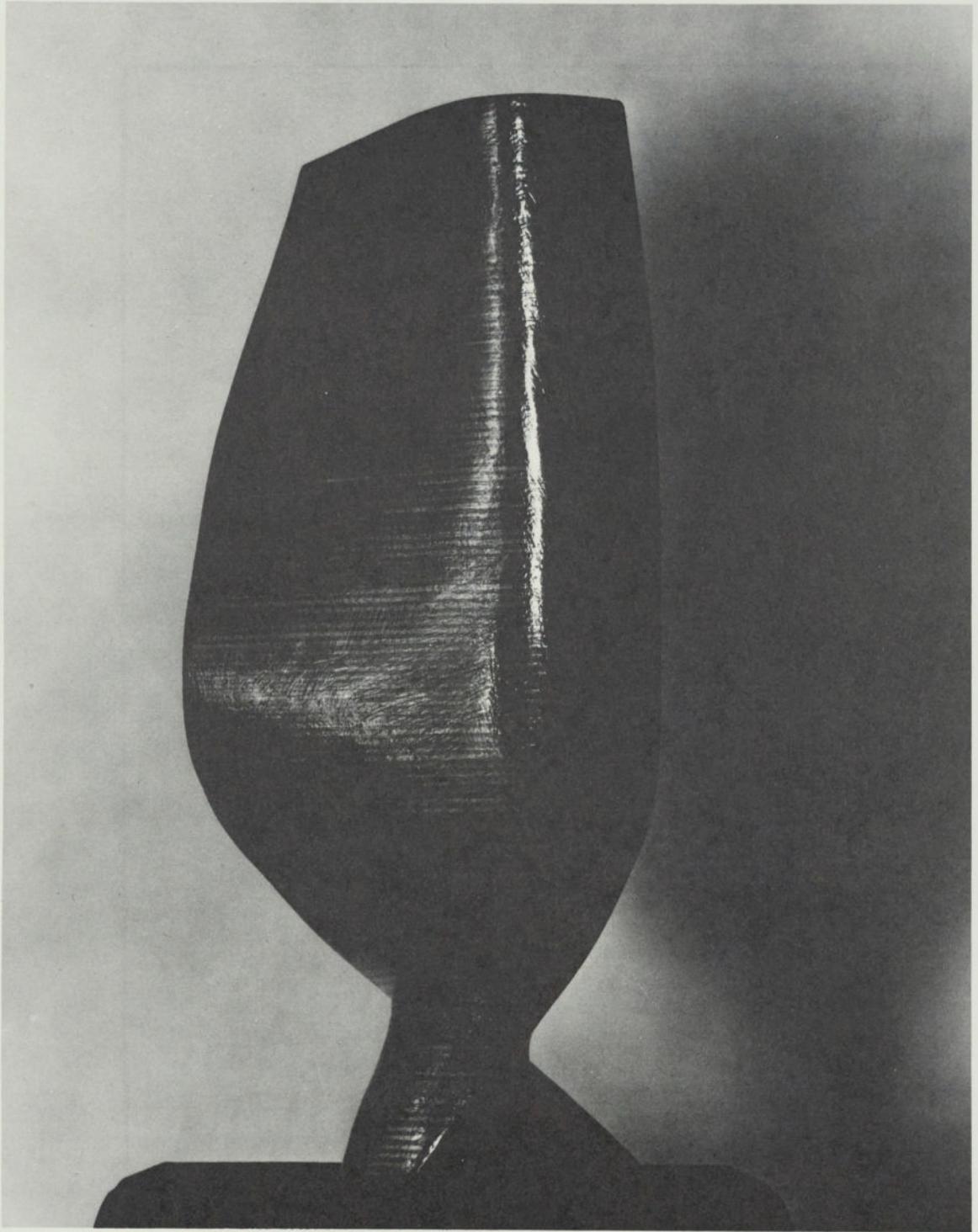
103. Slinky, 1966, bois laminé, 54 cm x 21 cm x 21 cm



85. Noireaud, 1965, bois laminé, 25 cm x 42 cm x 37 cm



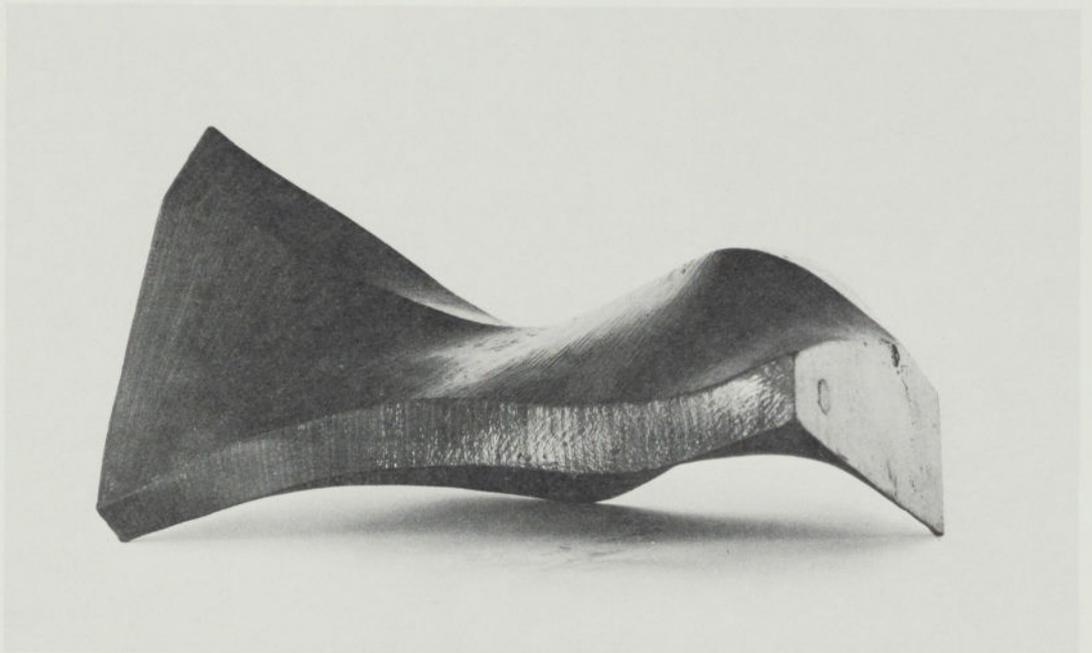
82. Sans titre, 1965, bois laminé, teint et vernis, 47 cm x 58 cm x 34,5 cm



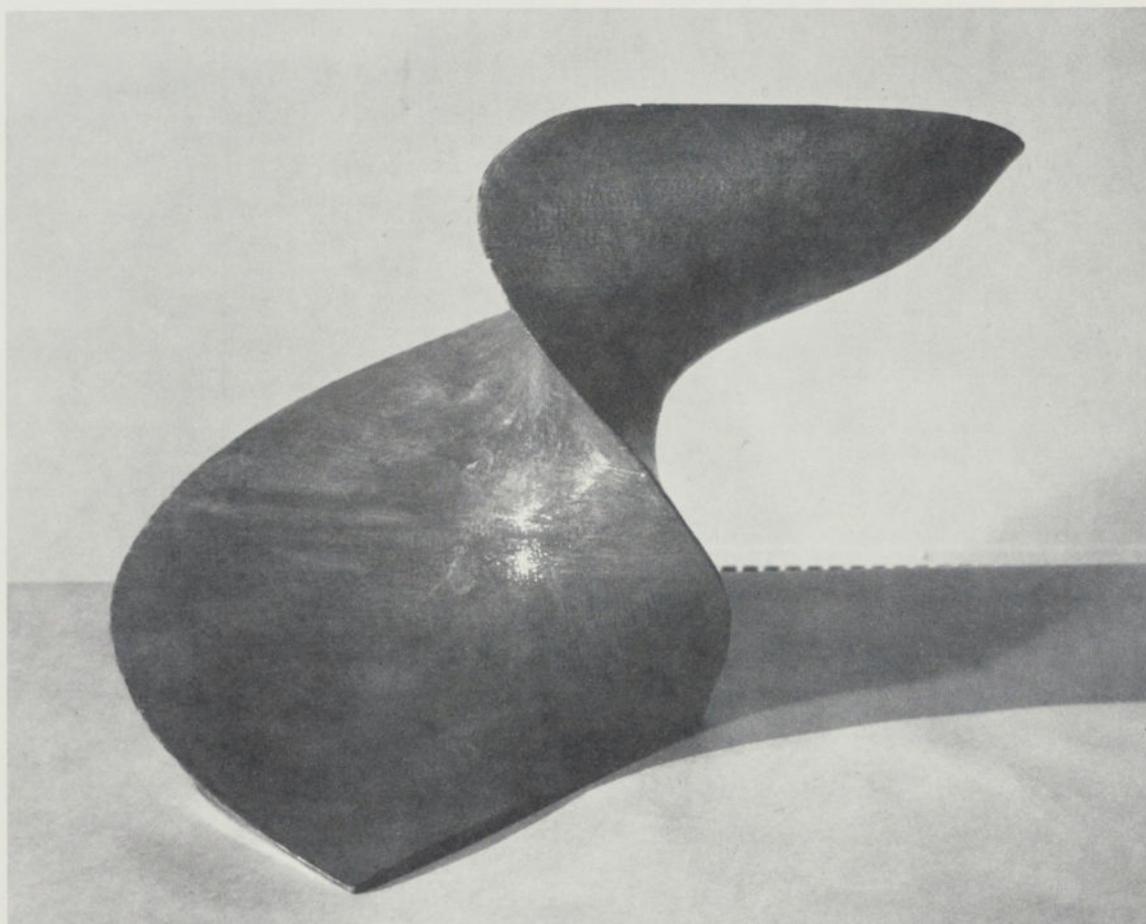
83. Green Torso, 1965, bois laminé, 76,2 cm x 45,7 cm x 25,4 cm



104. Chenaille, 1966, bois laminé, 16 cm x 61 cm



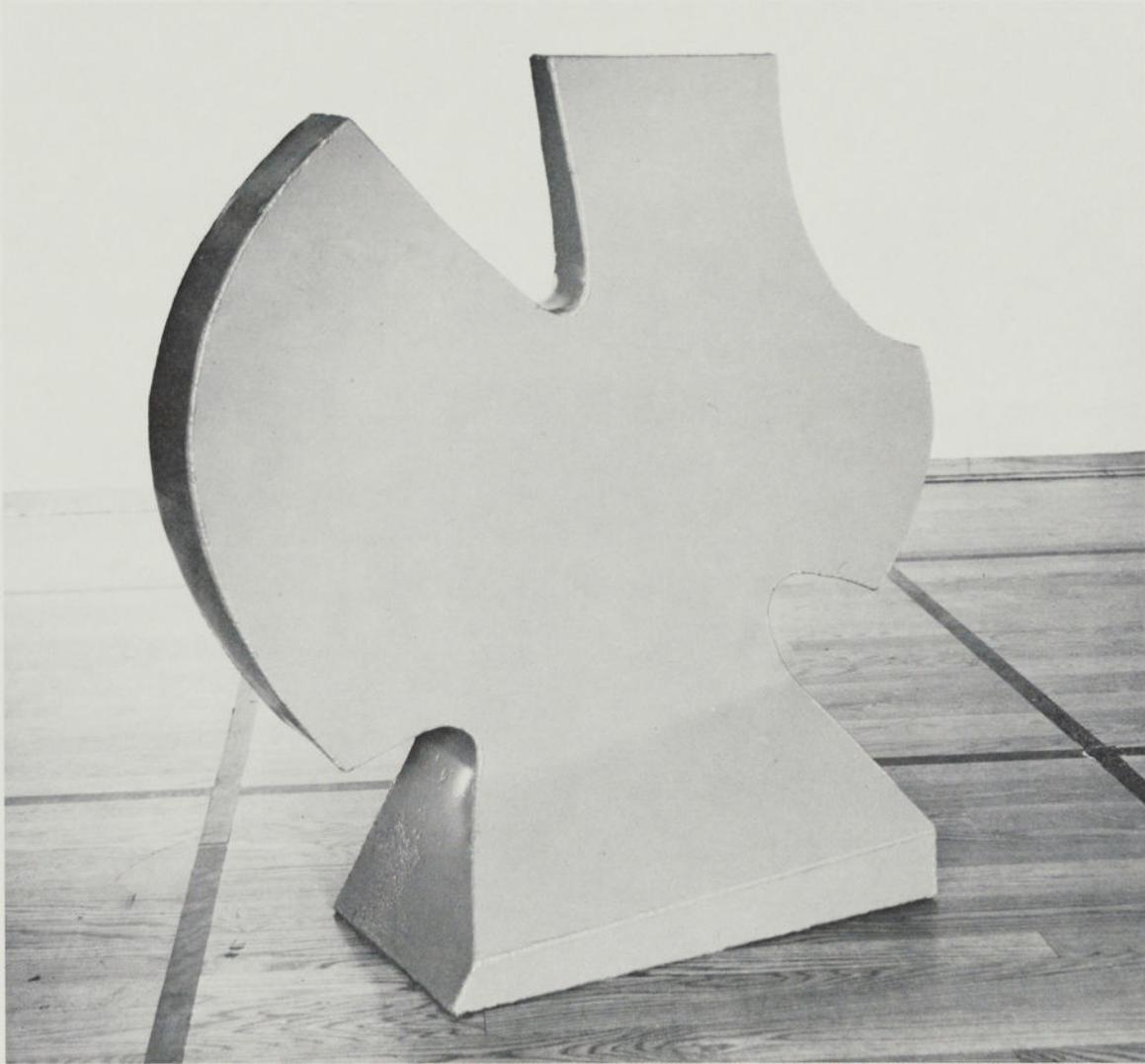
77. Bois brun, 1965, contre-plaqué collé, 1,5 m x 33,8 cm, oeuvre en 2 sections



74. Sans titre, 1965, bois laminé, 71,1 cm x 41,2 cm



78. Torse, 1965, bois laminé, 147,5 cm x 50 cm



91. Fleur bleue, 1965, acier soudé peint, 132 cm x 132 cm x 33 cm



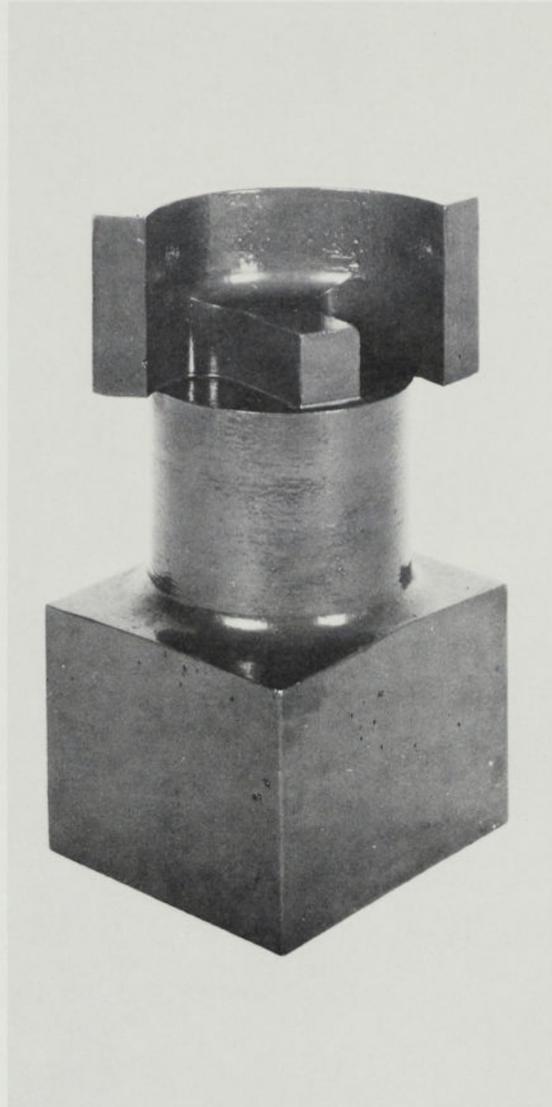
86. *Bronze*, 1965, bronze, 16 cm x 13 cm x 11 cm



70. *Alufonte*, 1965, aluminium, 17 cm x 15 cm x 10 cm



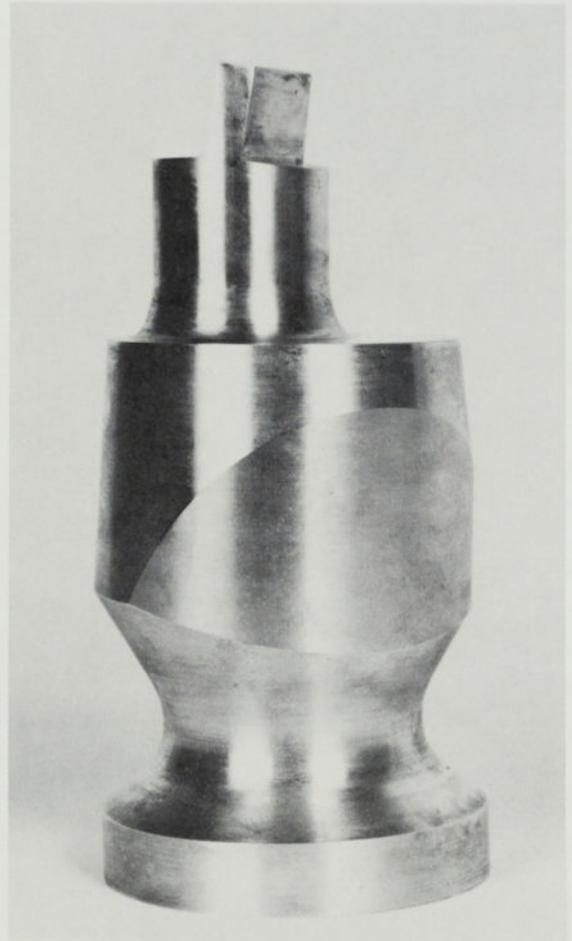
88. Petit torse, 1965, aluminium partiellement peint, 16 cm x 8 cm x 9 cm



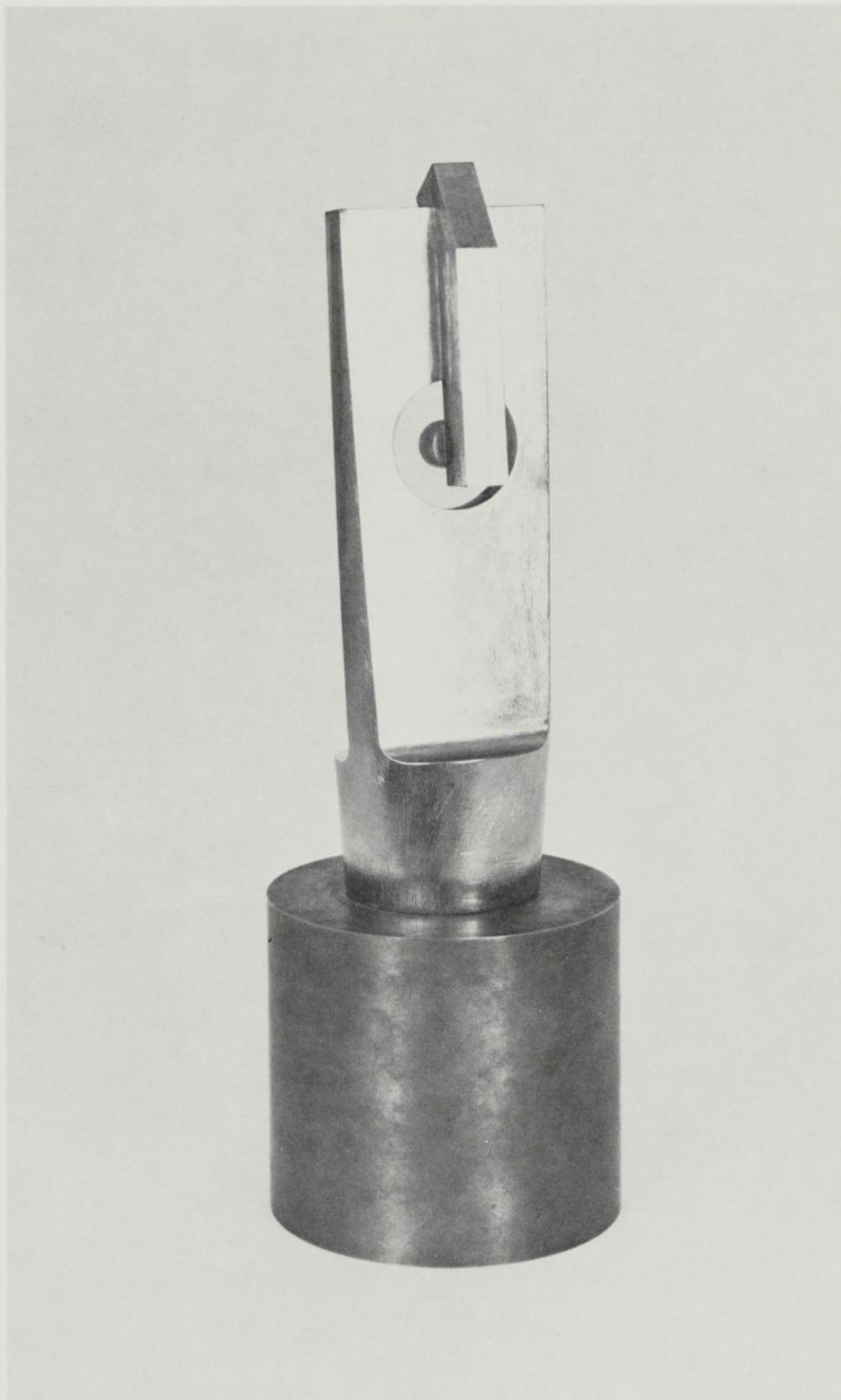
87. Alurouge, 1965, aluminium peint, 17 cm x 10 cm x 8 cm



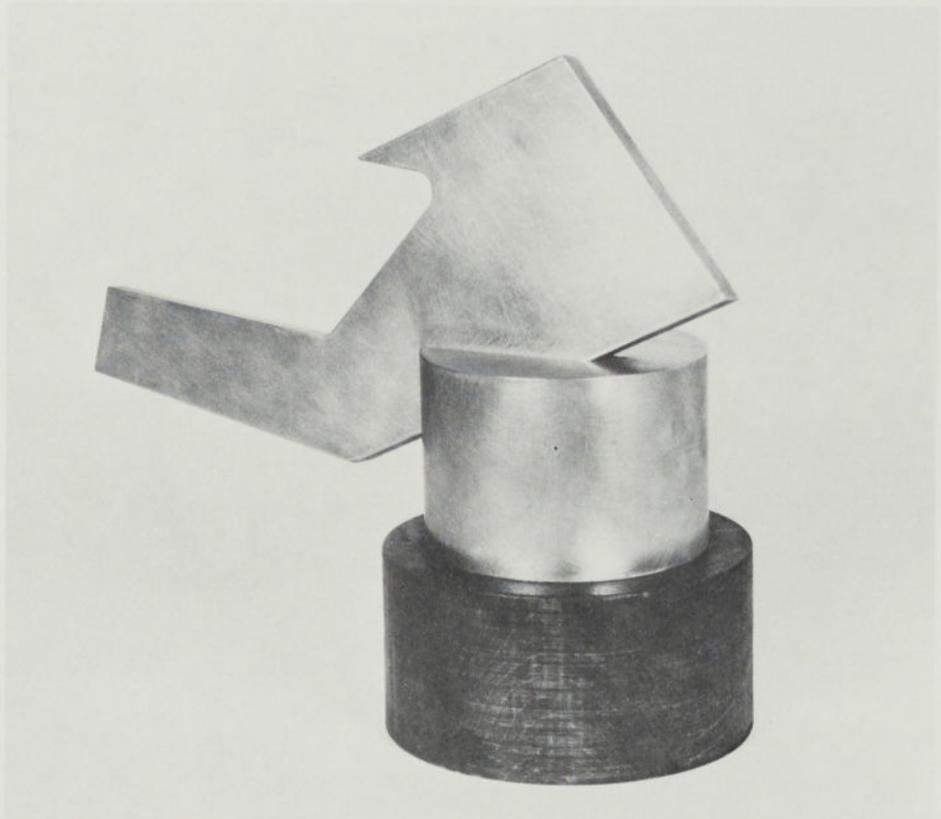
66. Brass #1, 1964, cuivre, 30 cm



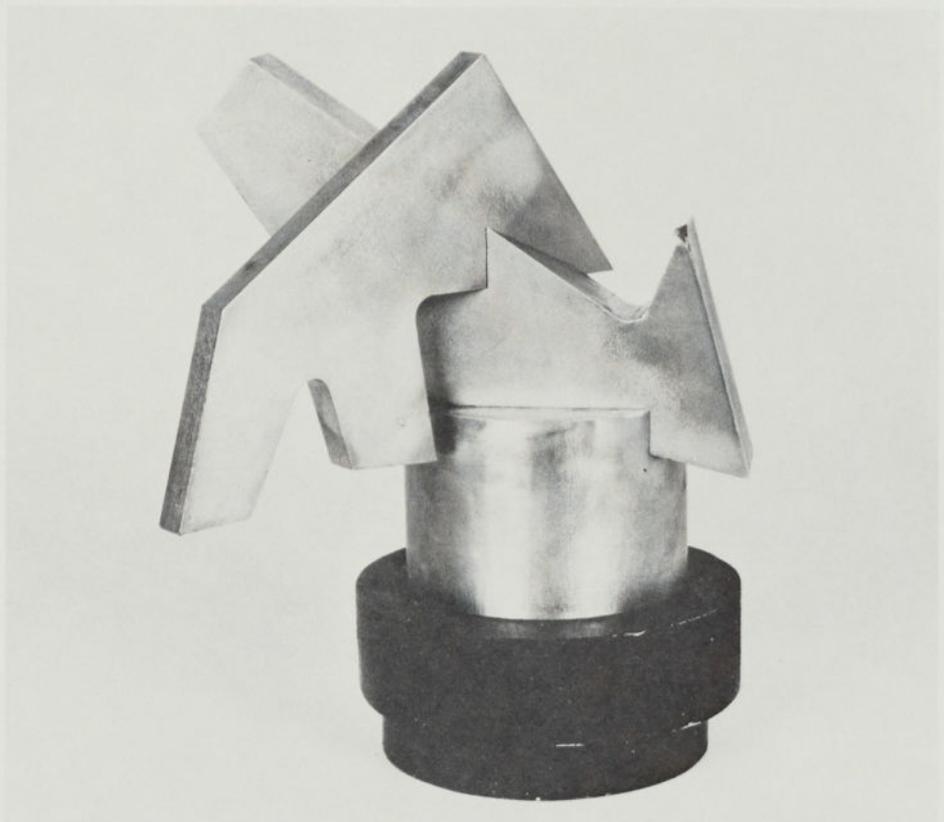
69. Sans titre, 1965, aluminium, 22,5 cm x 11,2 cm x 10 cm



71. Brass #2, 1964?, cuivre et chrome, 34,2 cm



89. Décollage, 1965, aluminium usiné, 18 cm x 26 cm x 15 cm



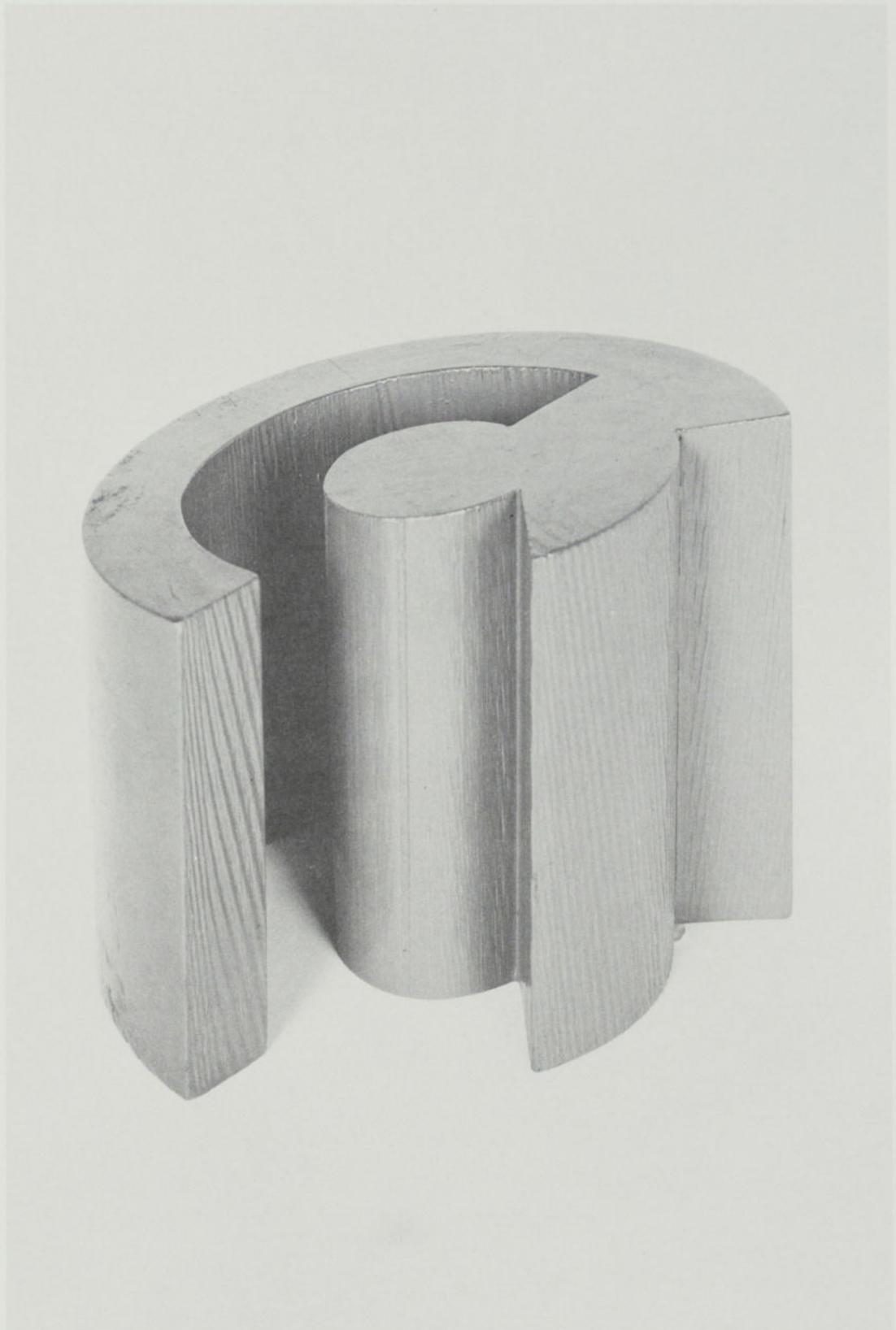
76. Aluminium #3, 1965, aluminium et bois, 27 cm x 21 cm



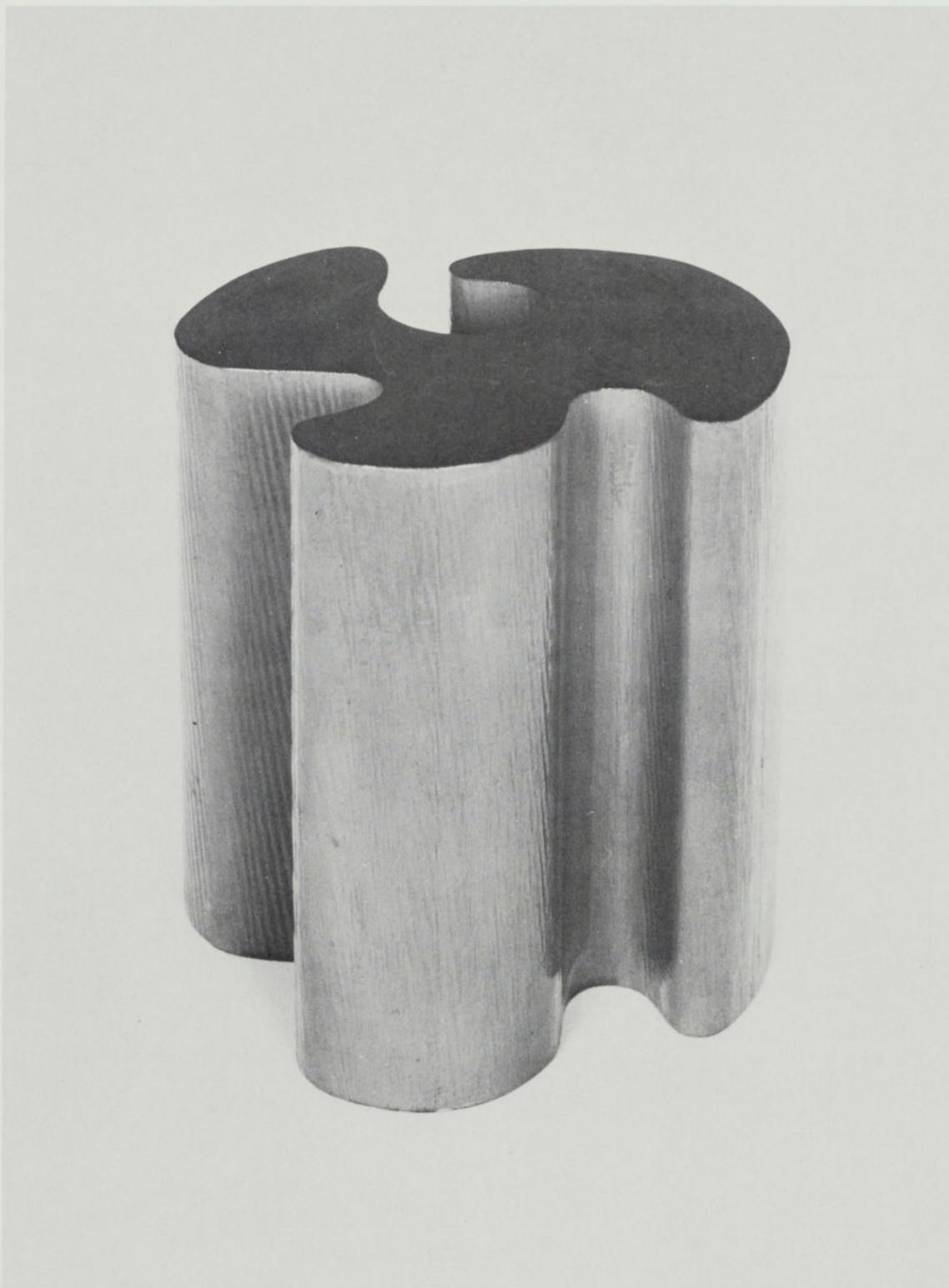
31. Lapsus, 1960, aluminium, 18 cm x 26 cm x 25 cm



101. Interior Cloud, 1966?, bois peint, 34,2 cm hauteur



108. Vert et bleu, 1966, bois peint, 20 cm x 19 cm x 18 cm



100. Rouge et bleu, 1966, bois peint, 19 cm x 16 cm x 17 cm



107. Blanc et noir, 1966, bois peint, 24 cm diamètre



102. Virgule, 1966, contre-plaqué peint, relief, 30 cm x 39,2 cm



84. Construction, 1965, contre-plaqué peint, relief, 46,2 cm x 40 cm



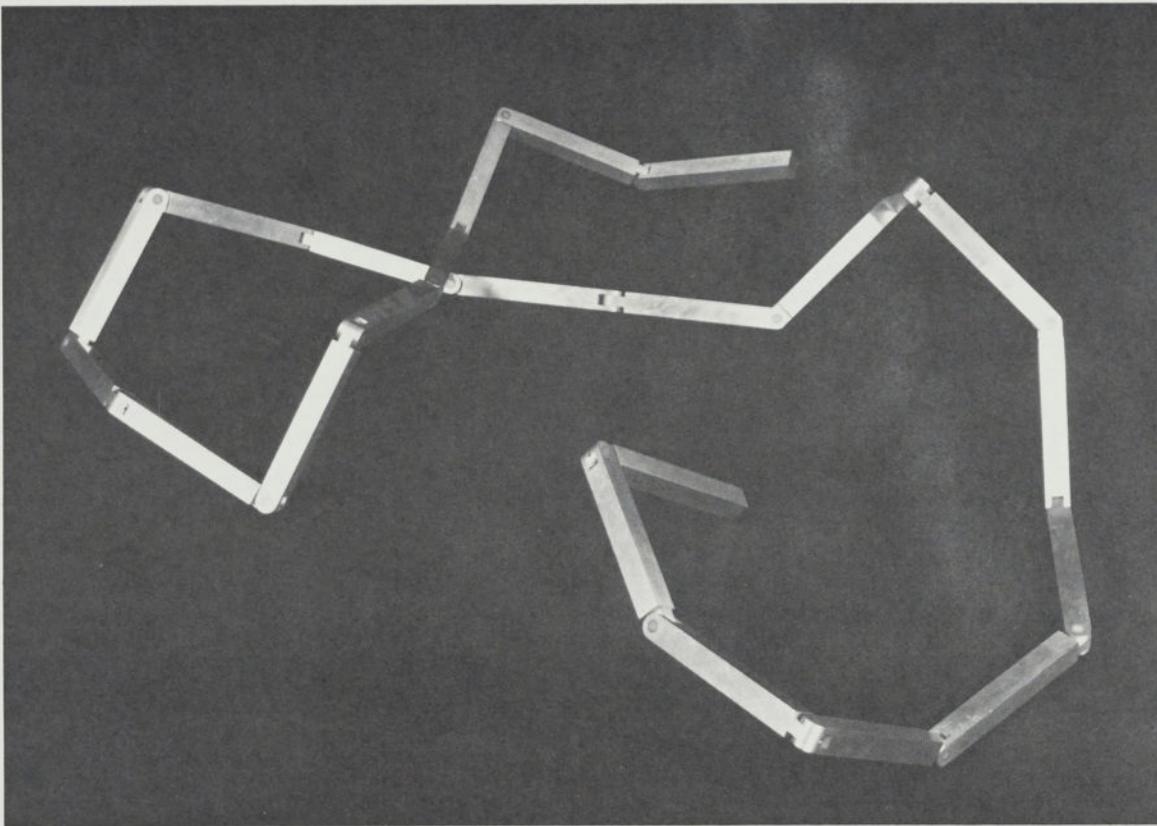
93. Puzzle, 1965, contre-plaqué peint, relief, 30 cm x 36,7 cm



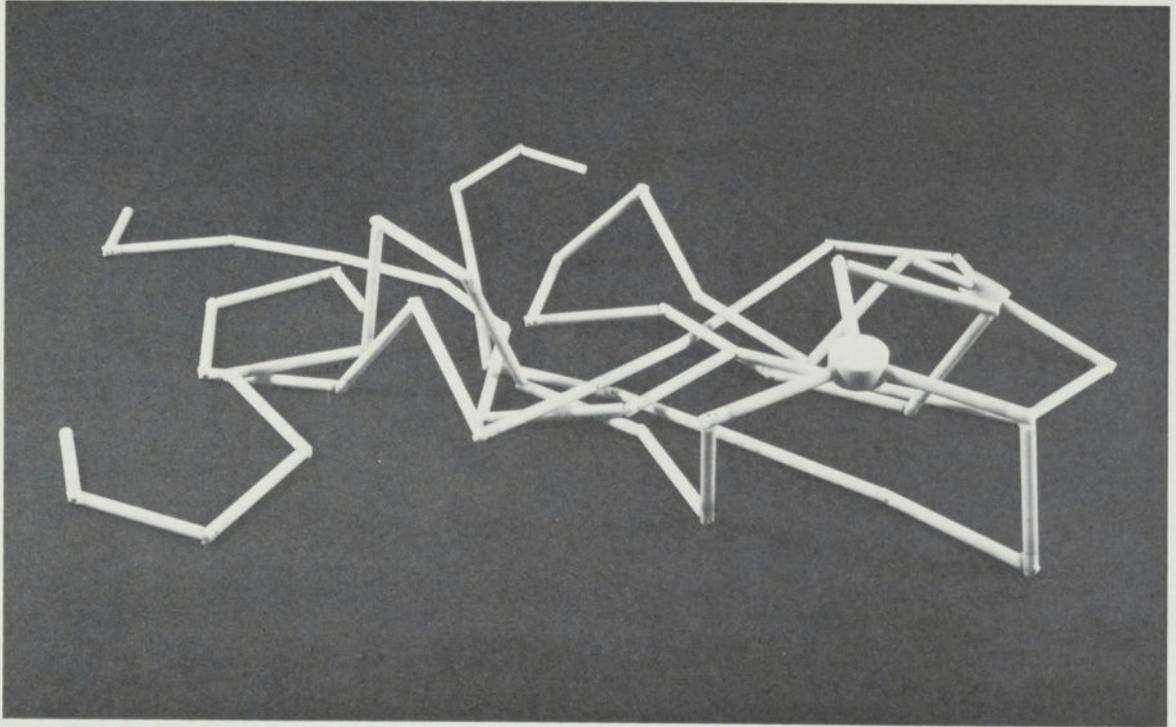
75. Vert, rouge, bleu, 1965?, acier peint, 25 cm x 15 cm x 20 cm



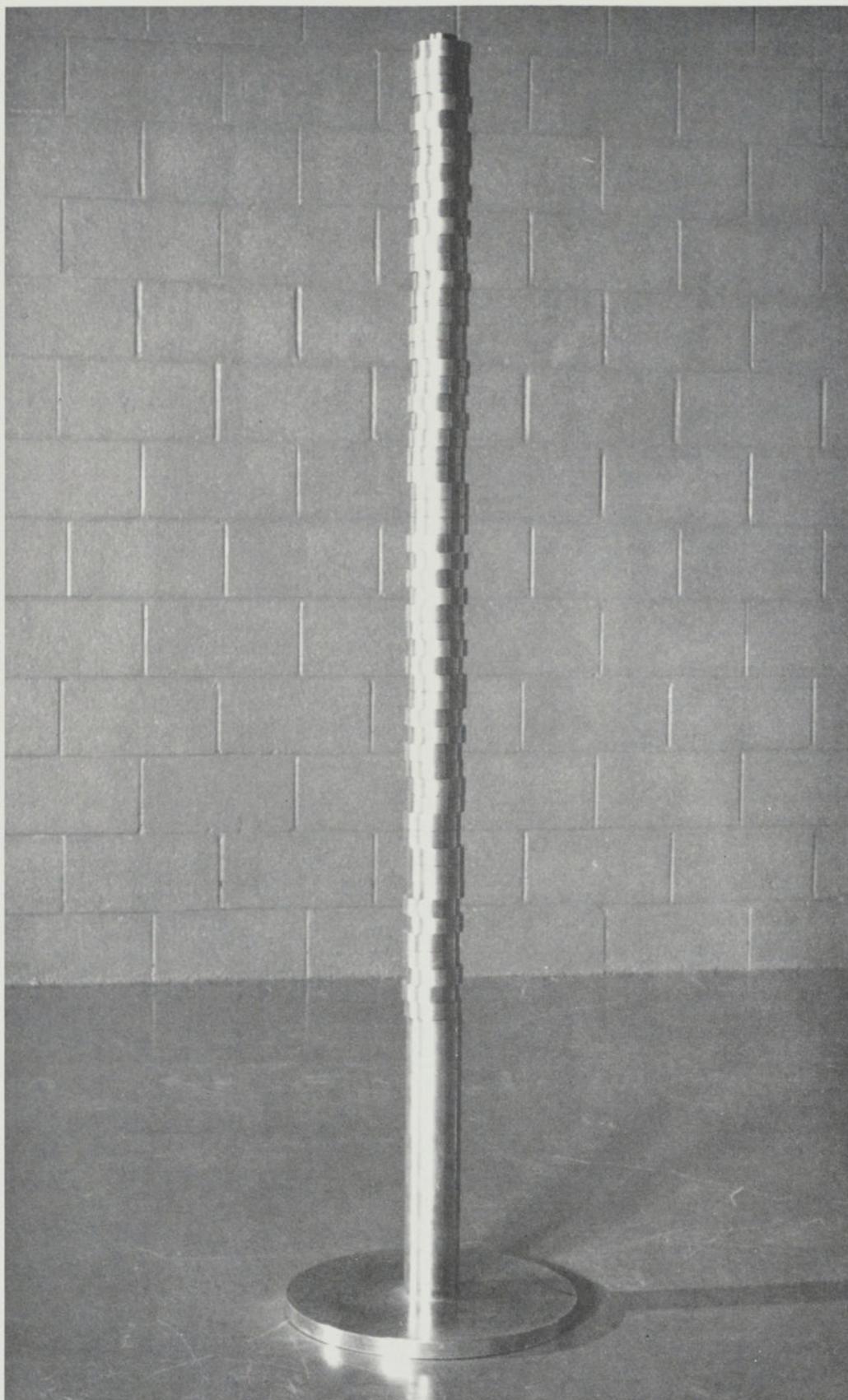
98. Prototype pour la sculpture intitulée Mailles, 1966 ?



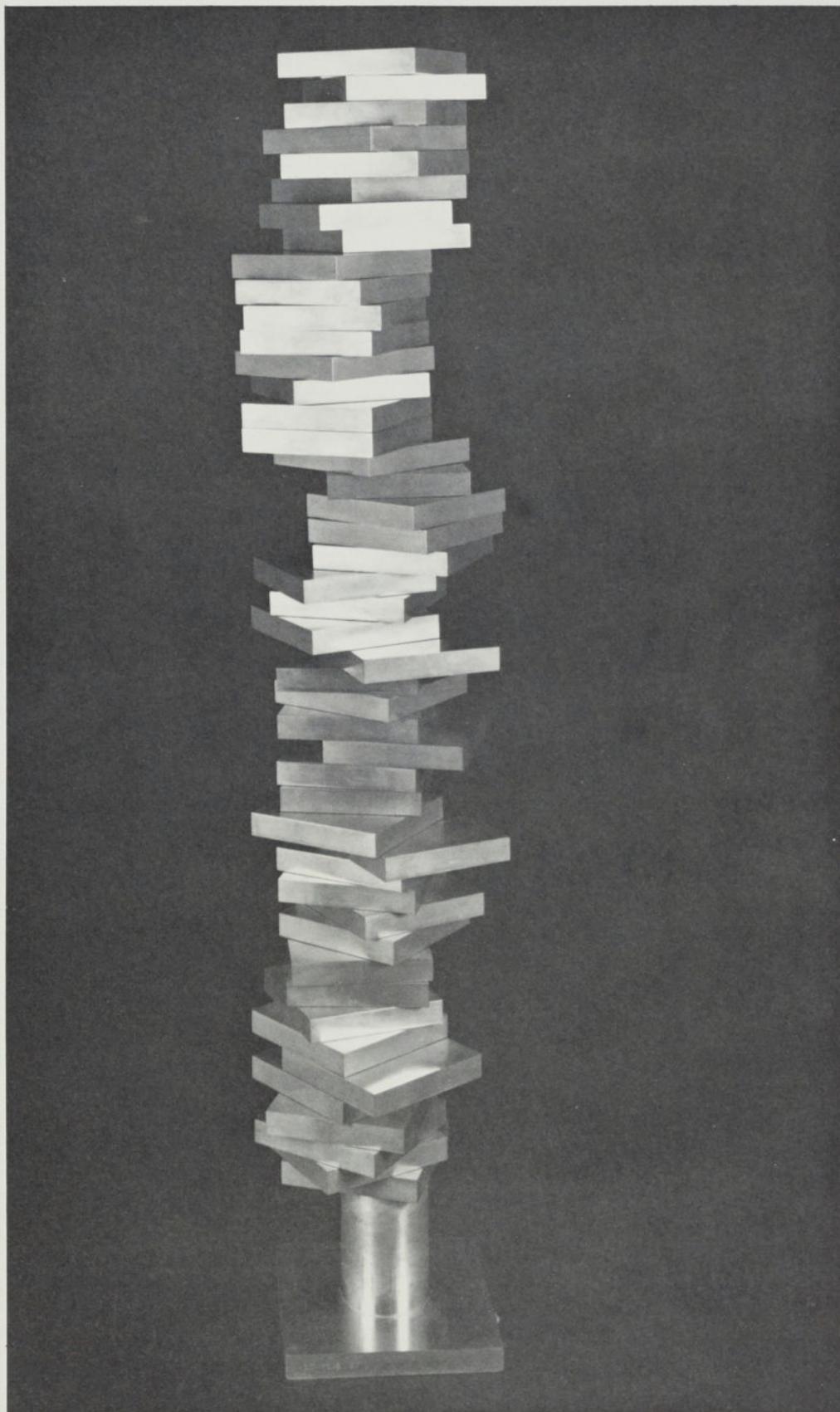
99. Mailles, 1966 ?, aluminium et phenolic, 2,5 cm x 2,5 cm x 417,5 cm



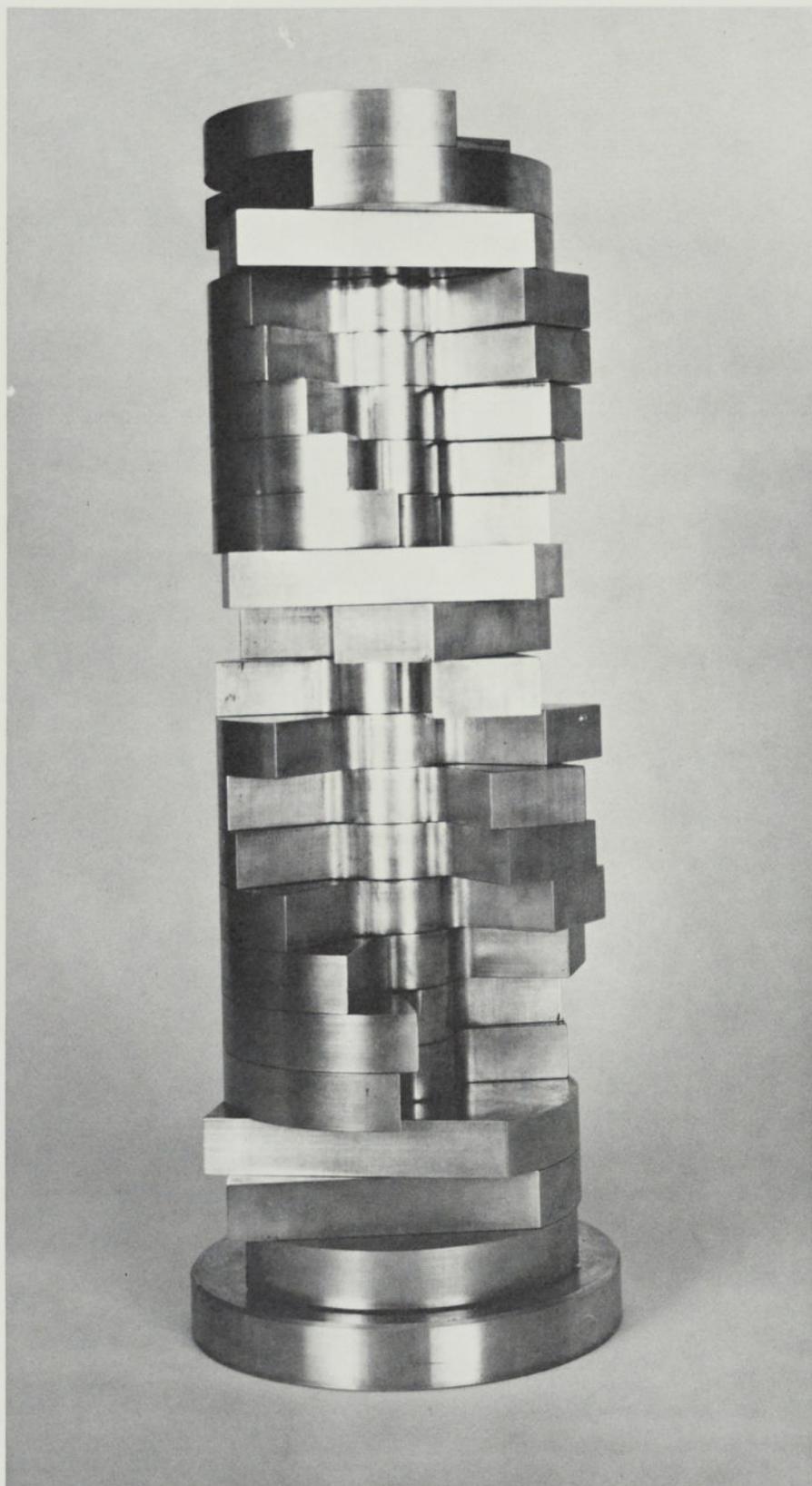
114. Cahin-caha, 1968, delrin de Dupont, acétal, 120 cm de longueur



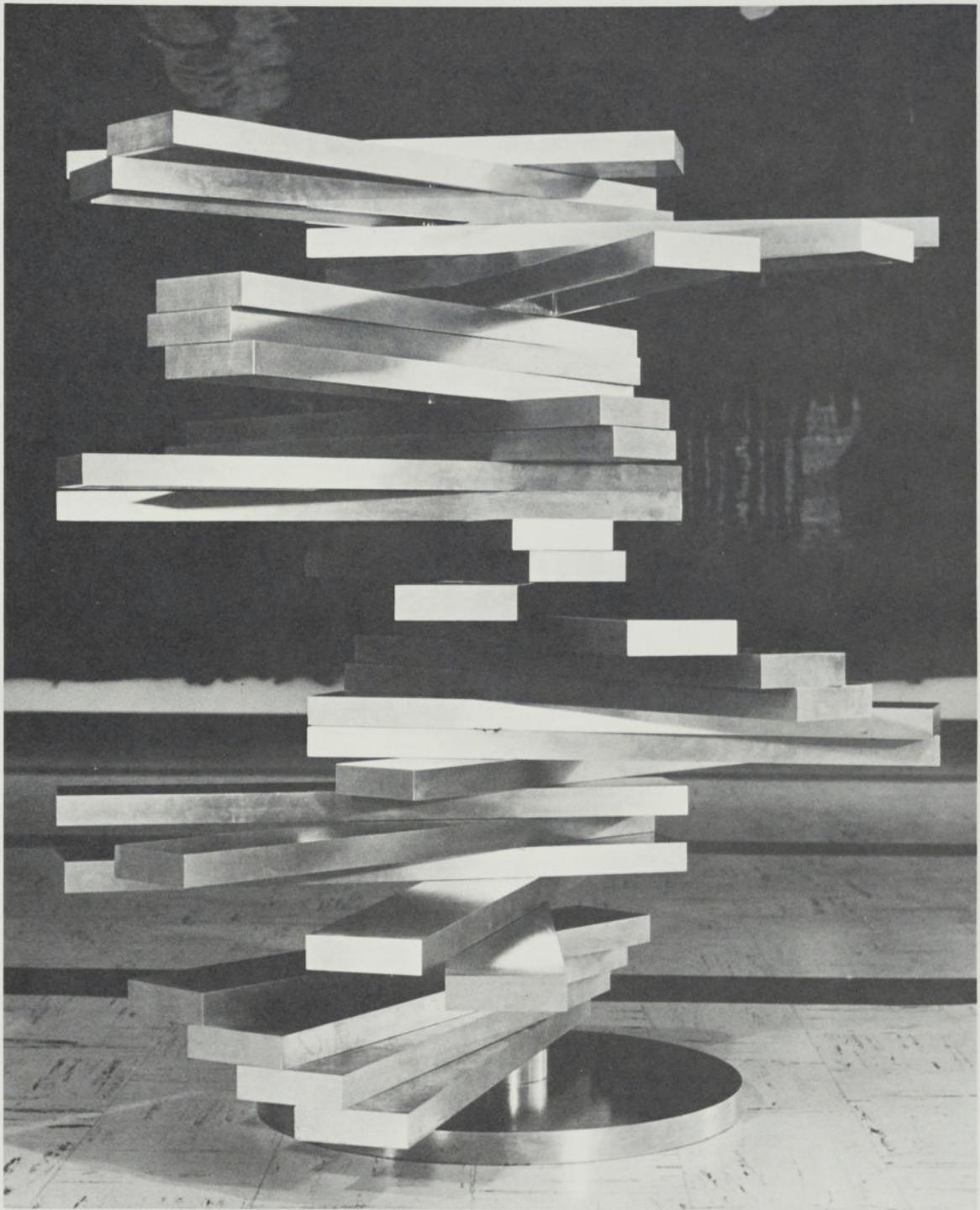
121. *Colonne*, 1970, aluminium, 177,5 cm



109. Colonne #6, 1967, aluminium, 137,7 cm x 22,2 cm x 22 cm



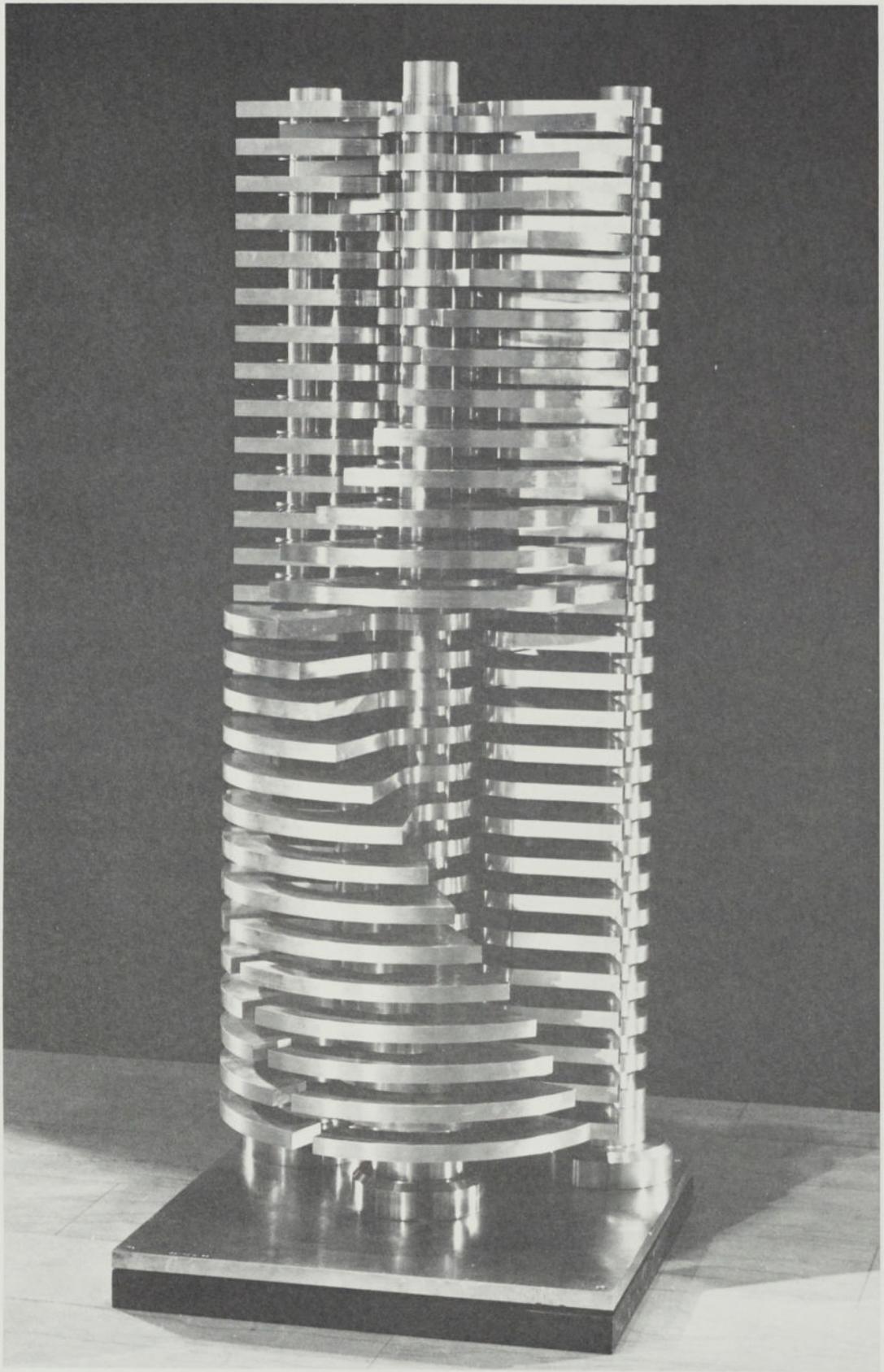
112. Colonne #8, 1967, aluminium, 65 cm



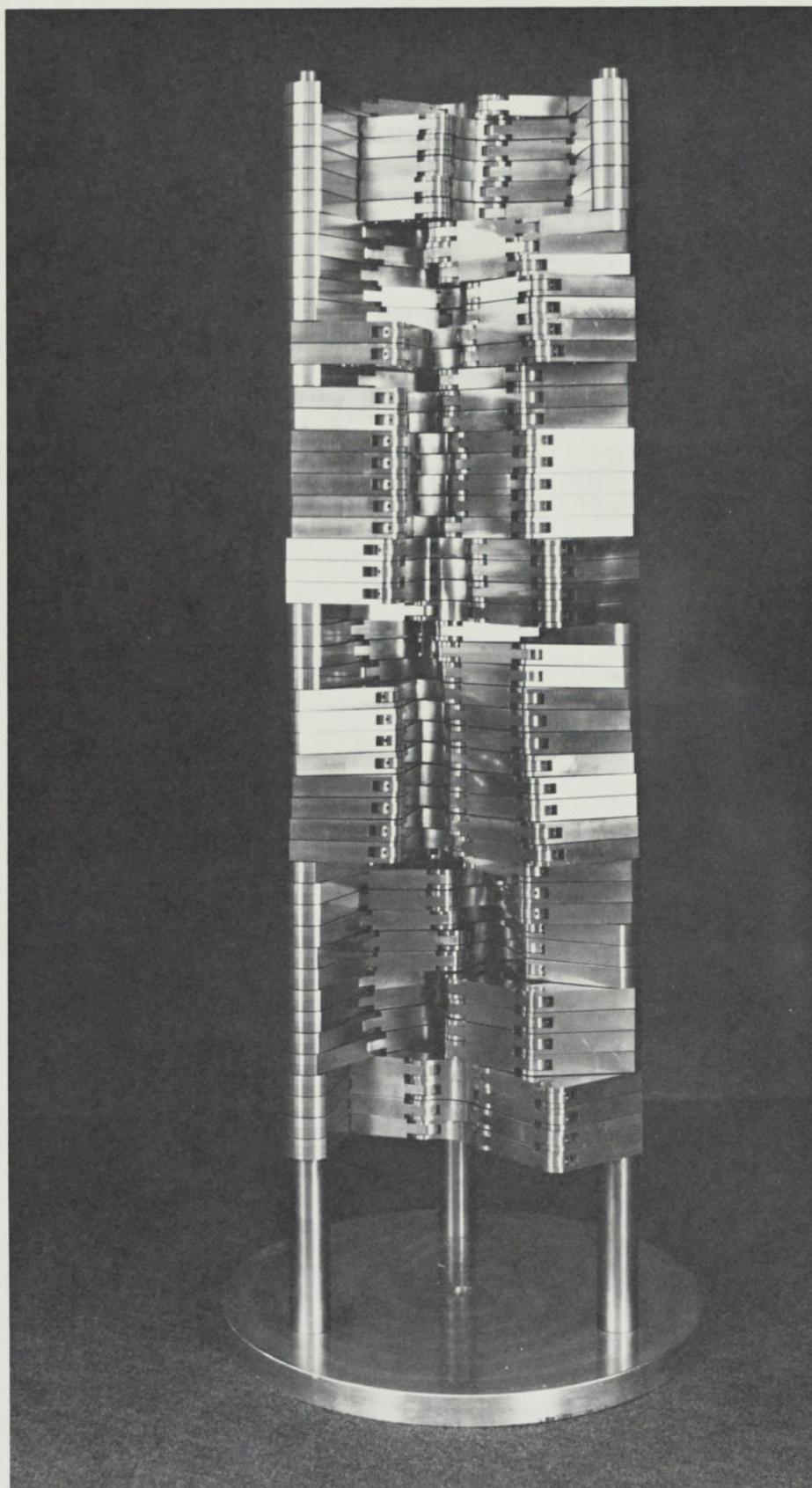
110. Colonne, 1967, aluminium, 121,9 cm x 106,7 cm x 106,7 cm



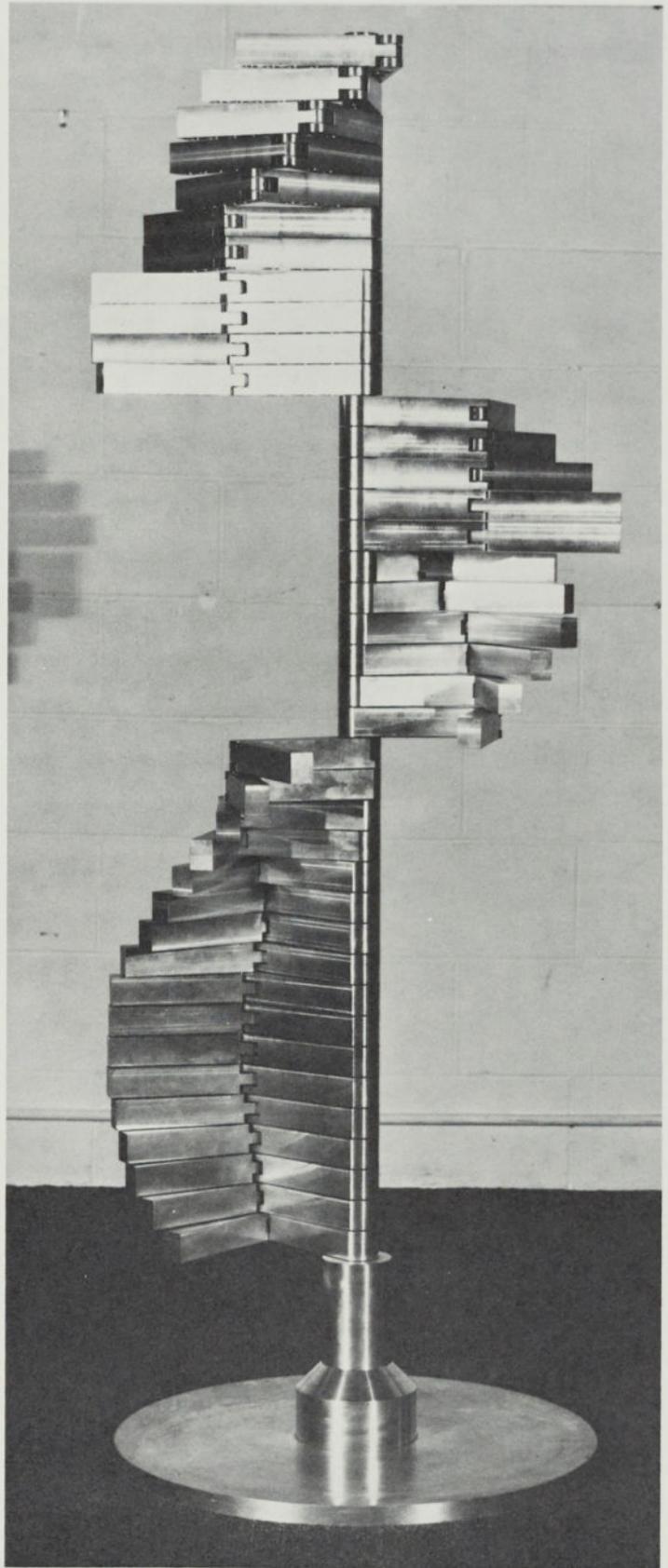
111. Colonne 67-68, 1967-68, plaques d'aluminium, 191 cm x 162 cm x 22 cm



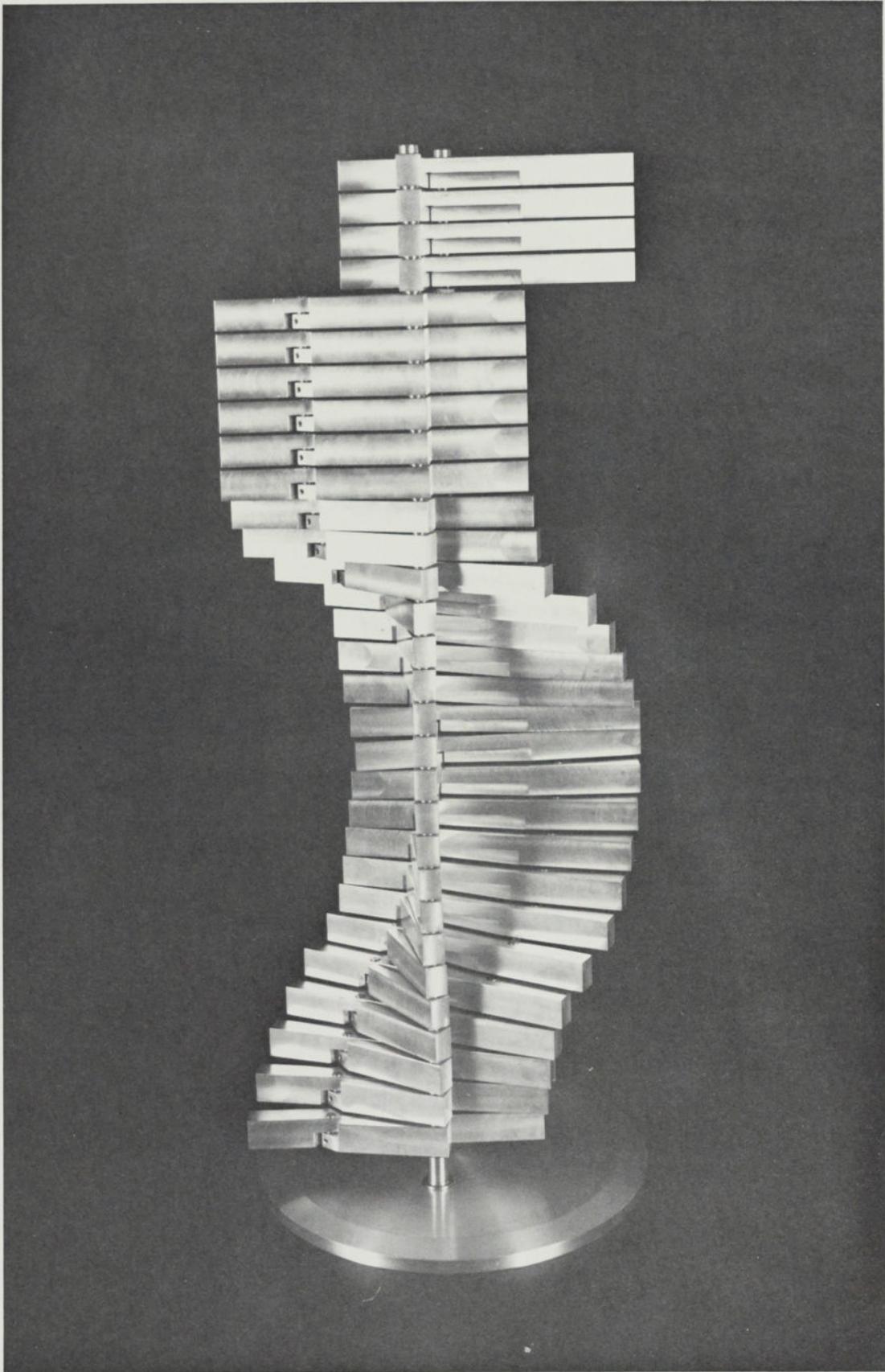
115. Le 23 octobre, 1969, acier inoxydable et essieux en aluminium, 174 cm x 58 cm x 58 cm



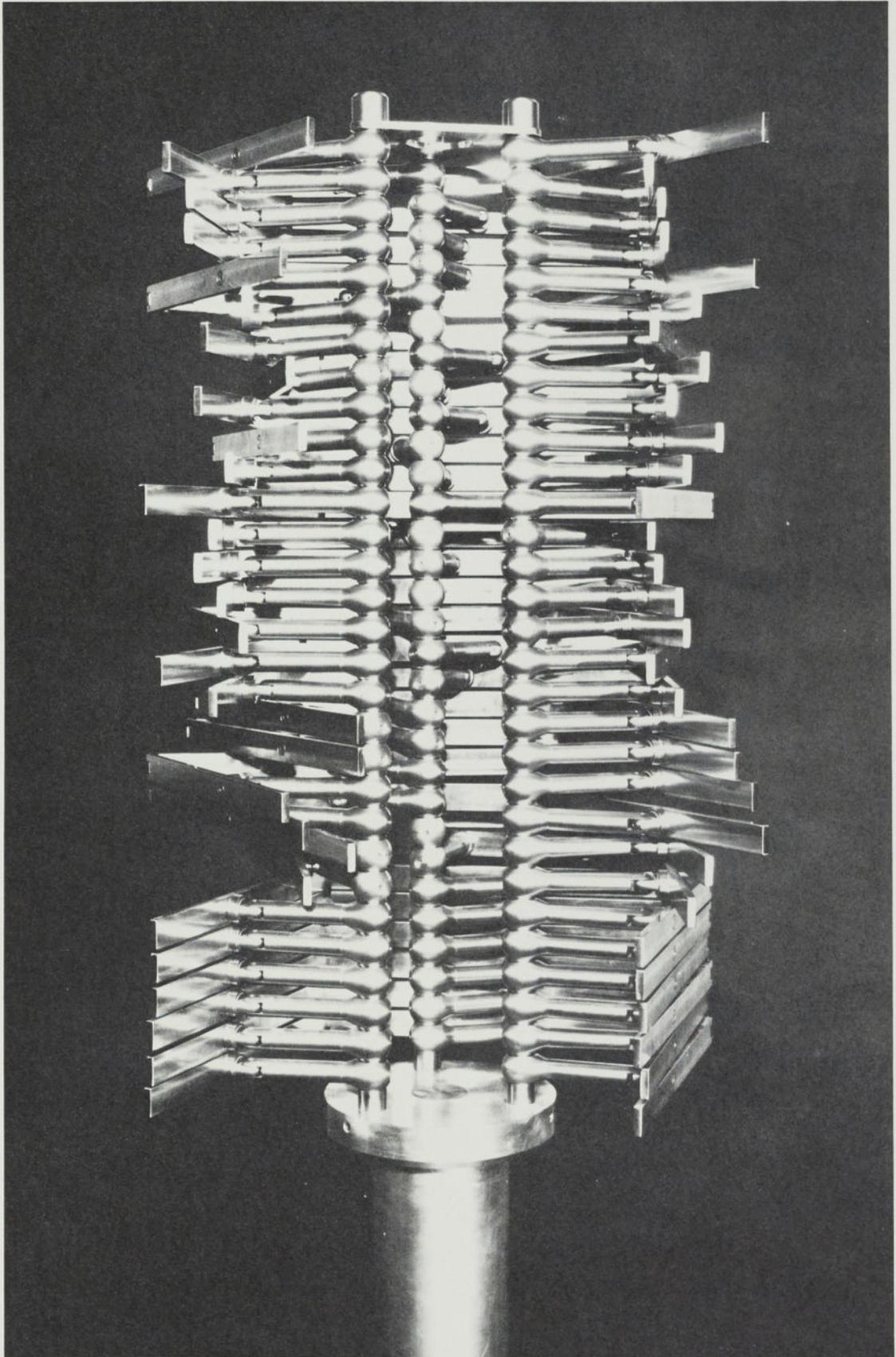
118. Column on Three Axes, 1969, aluminium, 155 cm, 45 cm diamètre



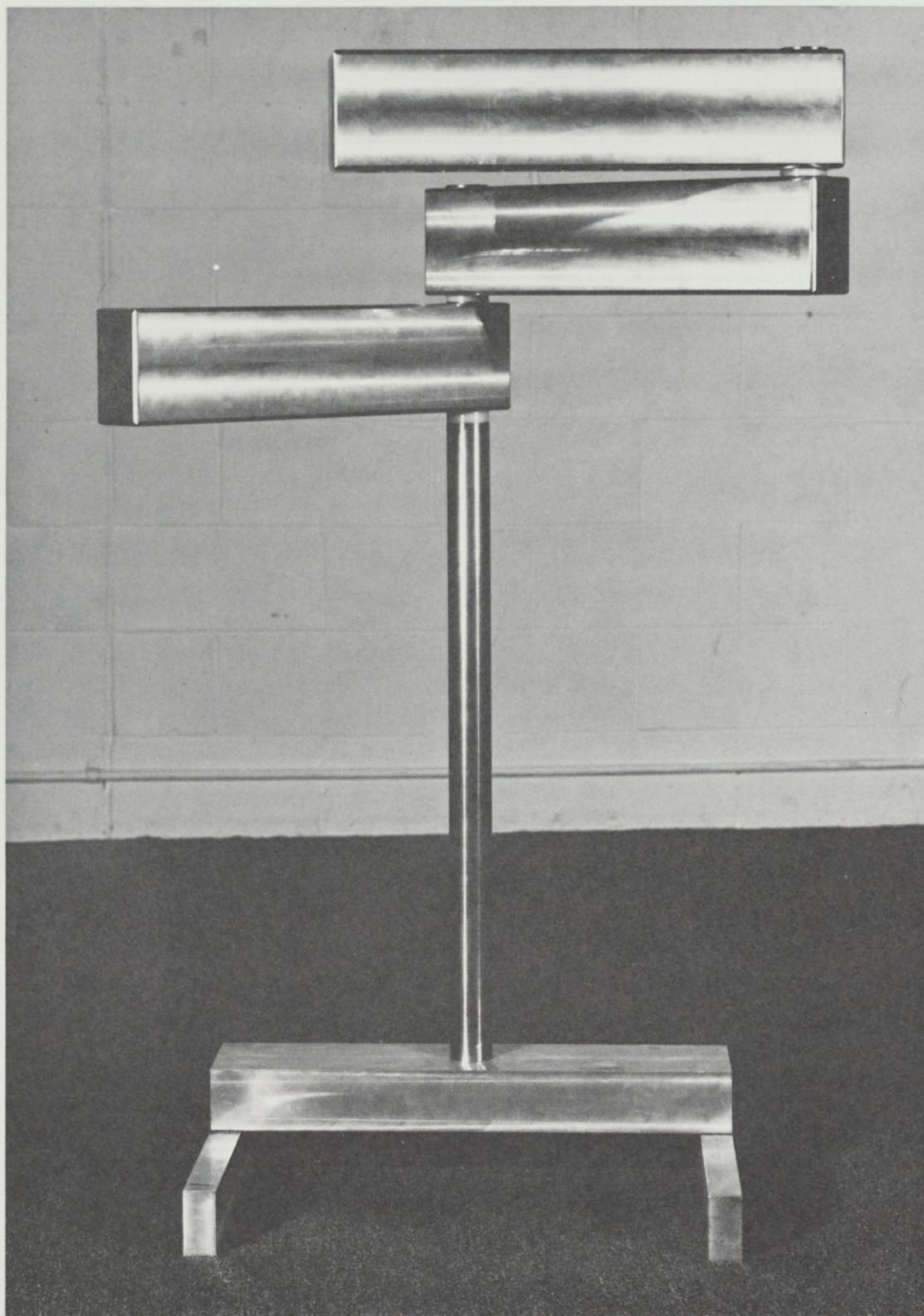
120. Colonne #18, 1970, aluminium, 176 cm x 61 cm x 61 cm



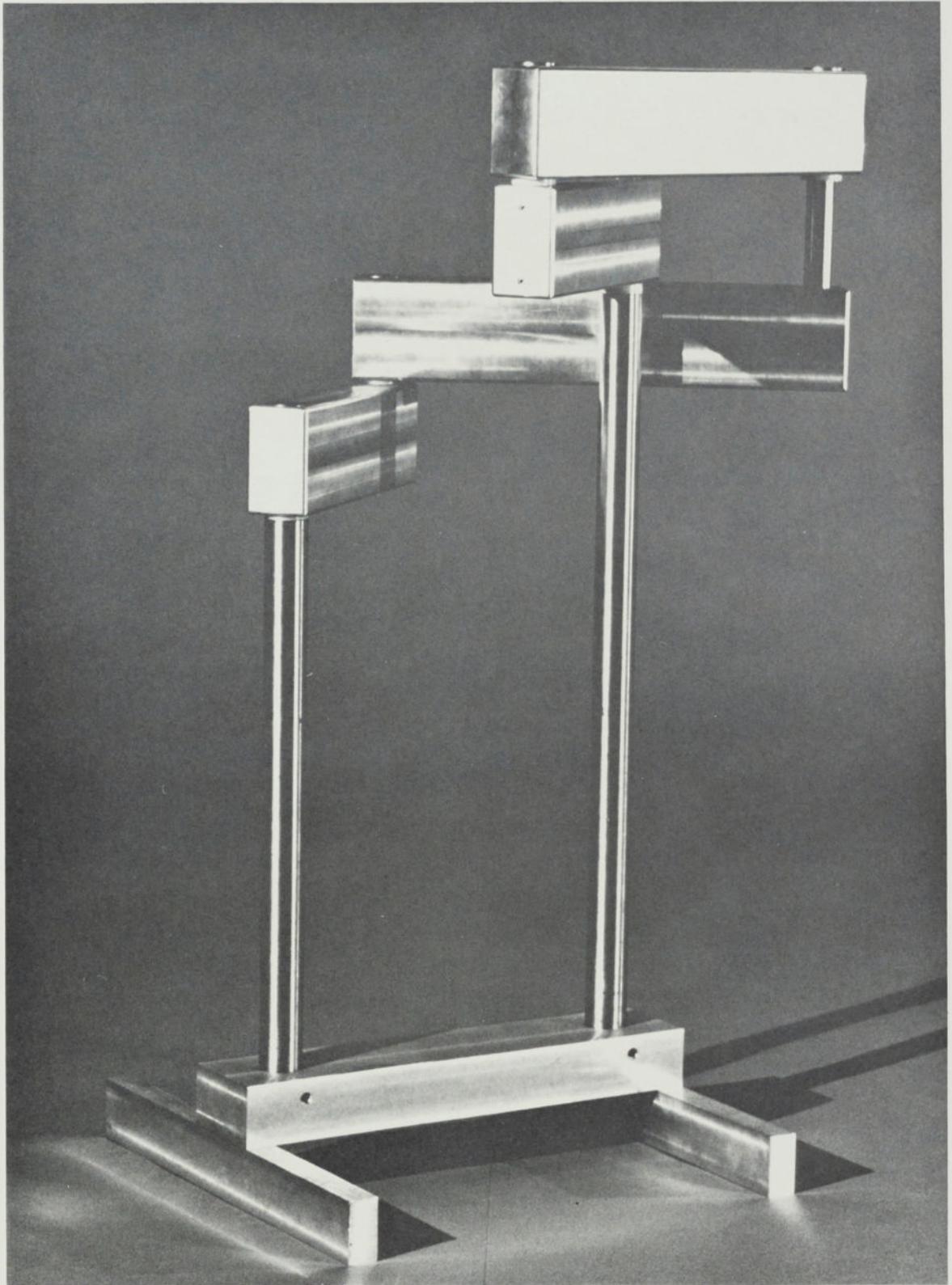
122. Colonne # XXI, 1971, aluminium, 80 cm x 45 cm



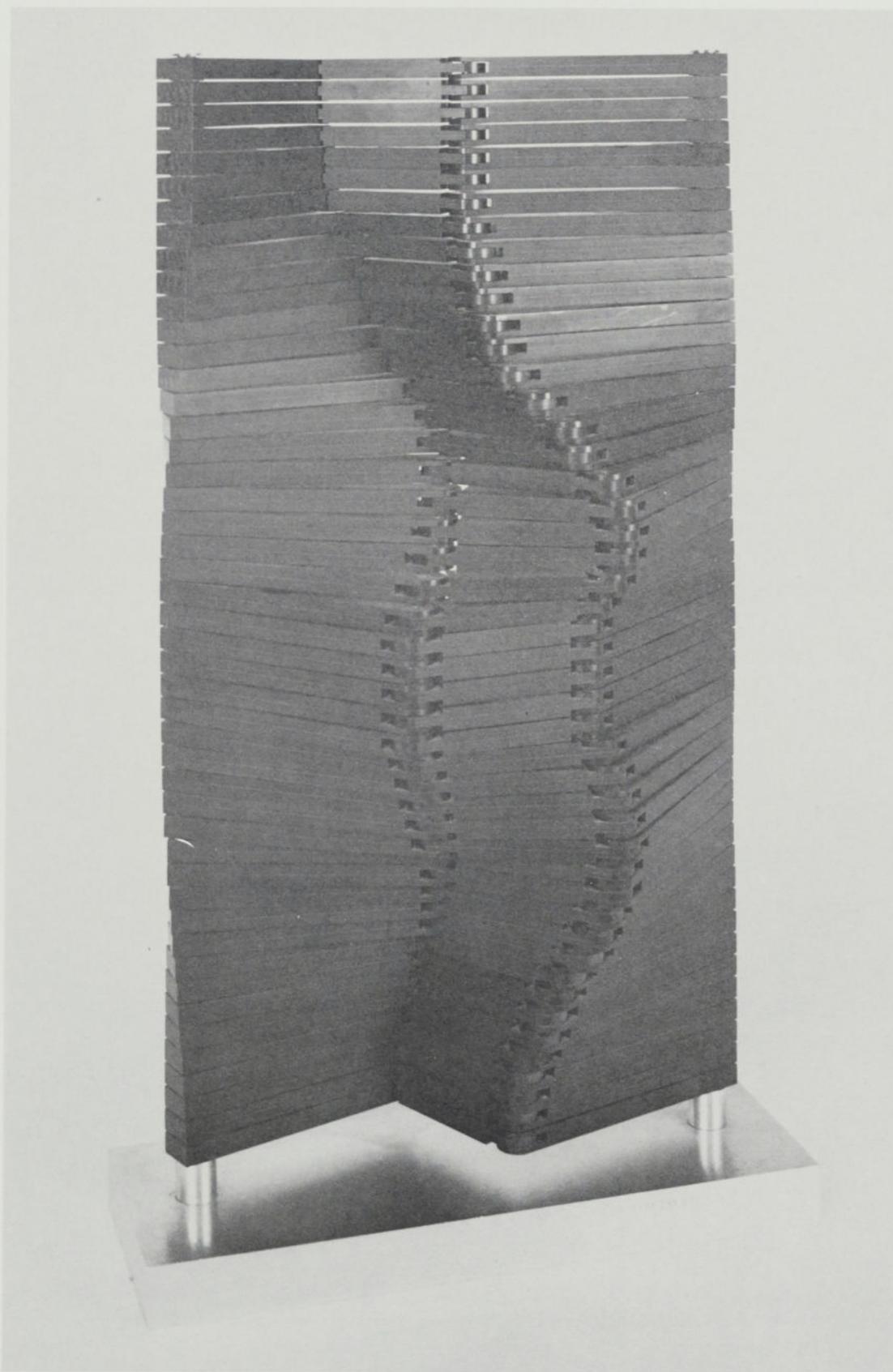
125. Colonne #2, 1974, aluminium et acier inoxydable, 1,5 m x 4 m



123. Oiseaux à trois ailes ou bidule à deux pivots, 1972, aluminium, 133 cm x 61 cm x 79 cm



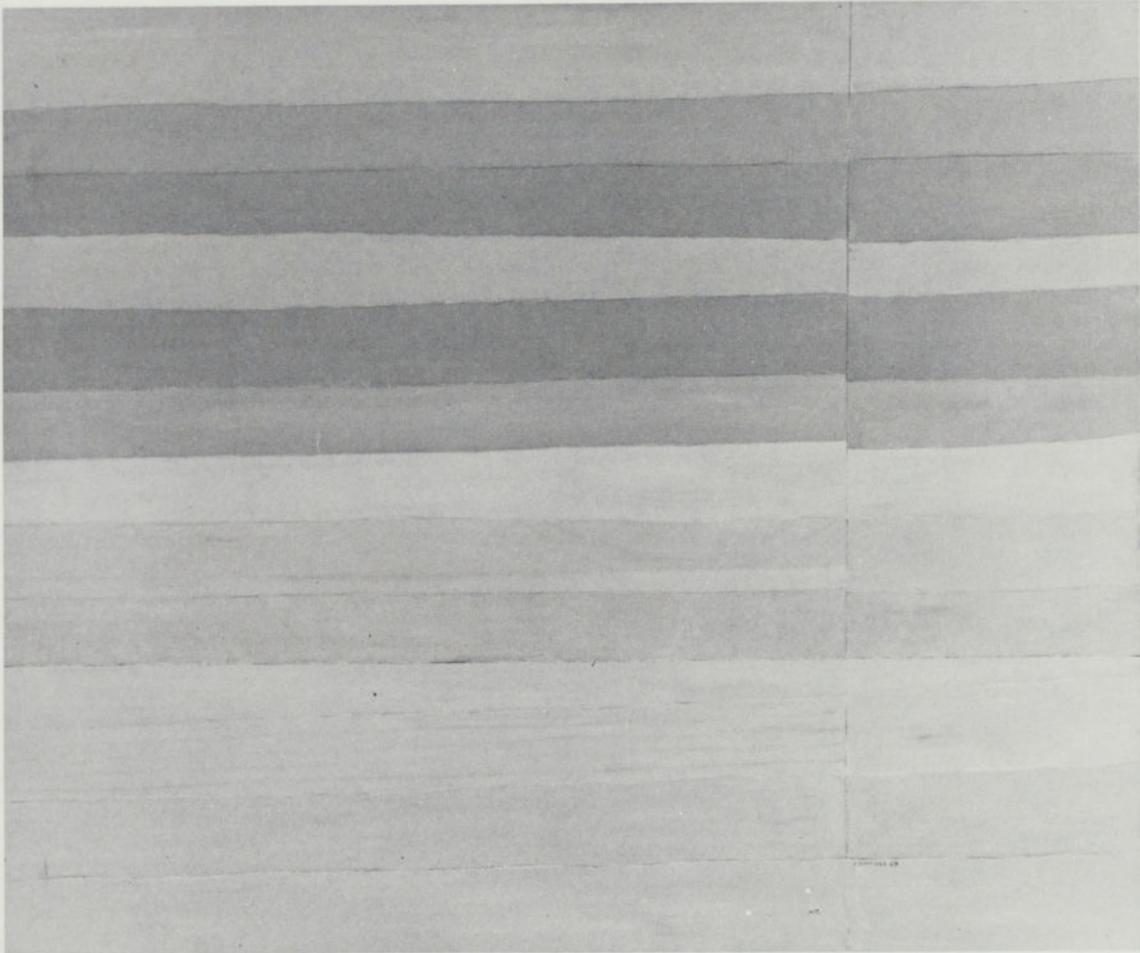
124. Couple d'oiseaux ou système à cinq pivots, 1972, aluminium, 133 cm x 116 cm x 122 cm



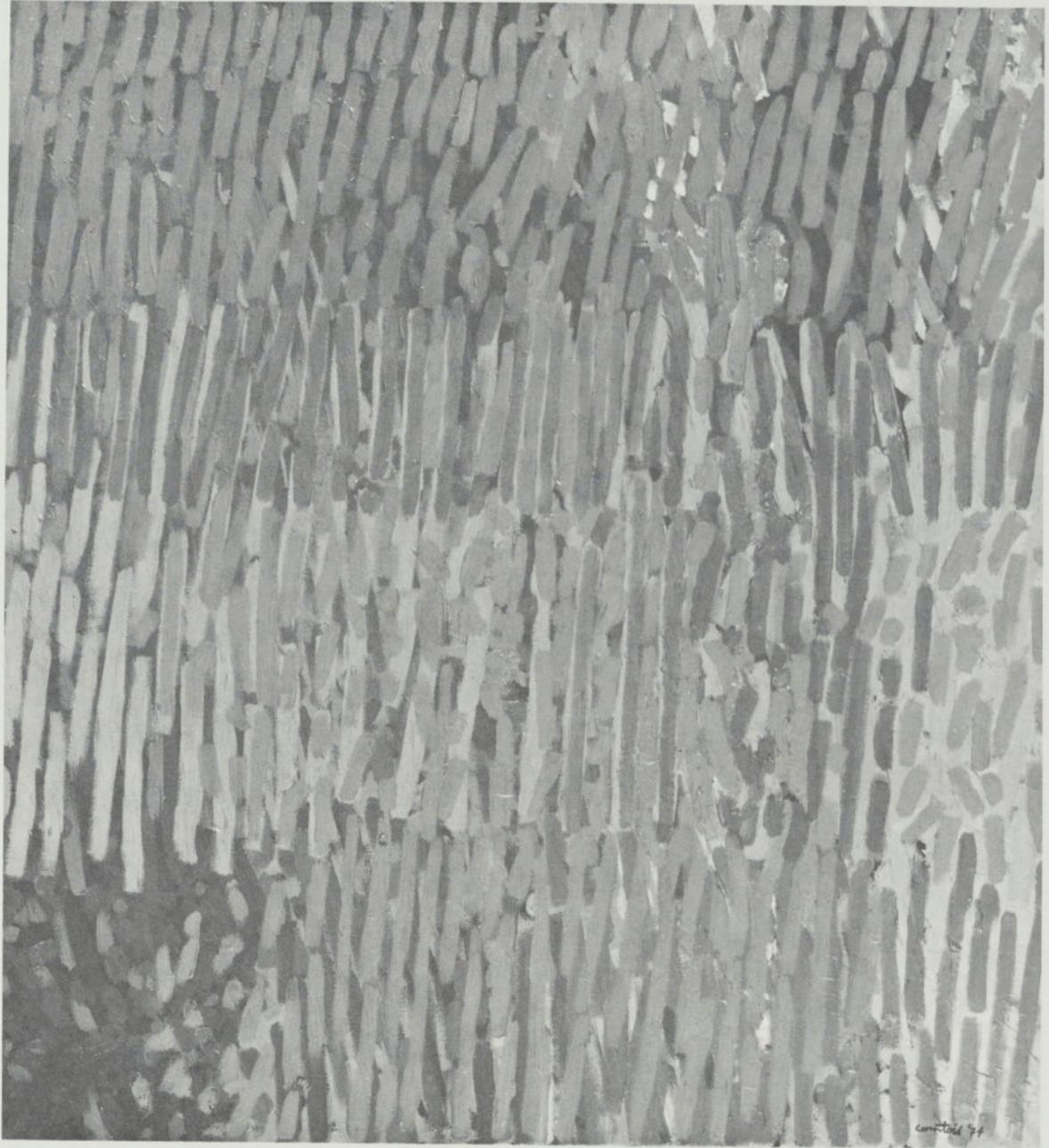
116. 4 Bars Stack, 1969, nylon, 66,2 cm x 41,2 cm x 16,2 cm



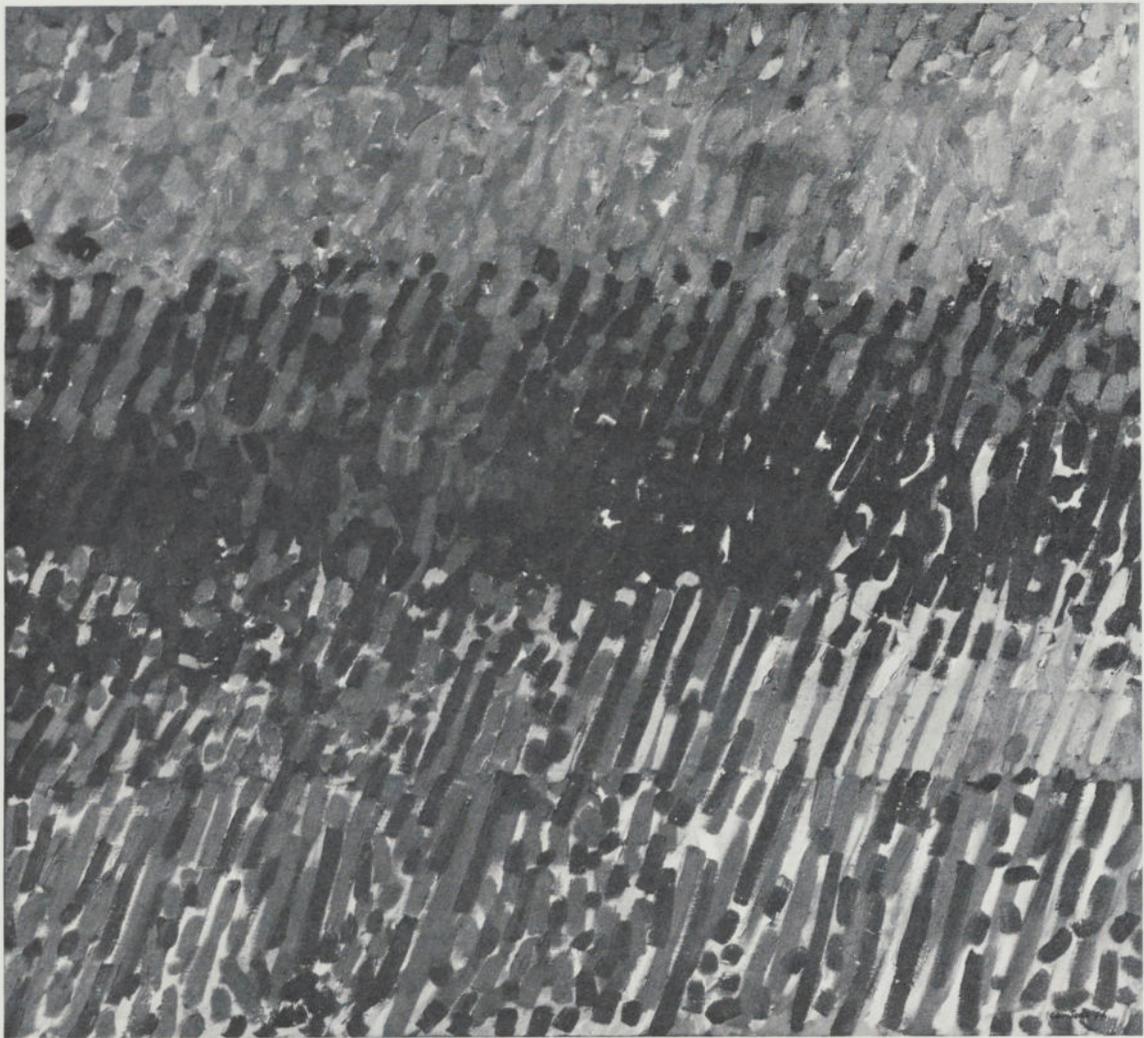
128. Colonne E, 1975, phenolic et tiges aluminium, 46,2 cm x 25 cm



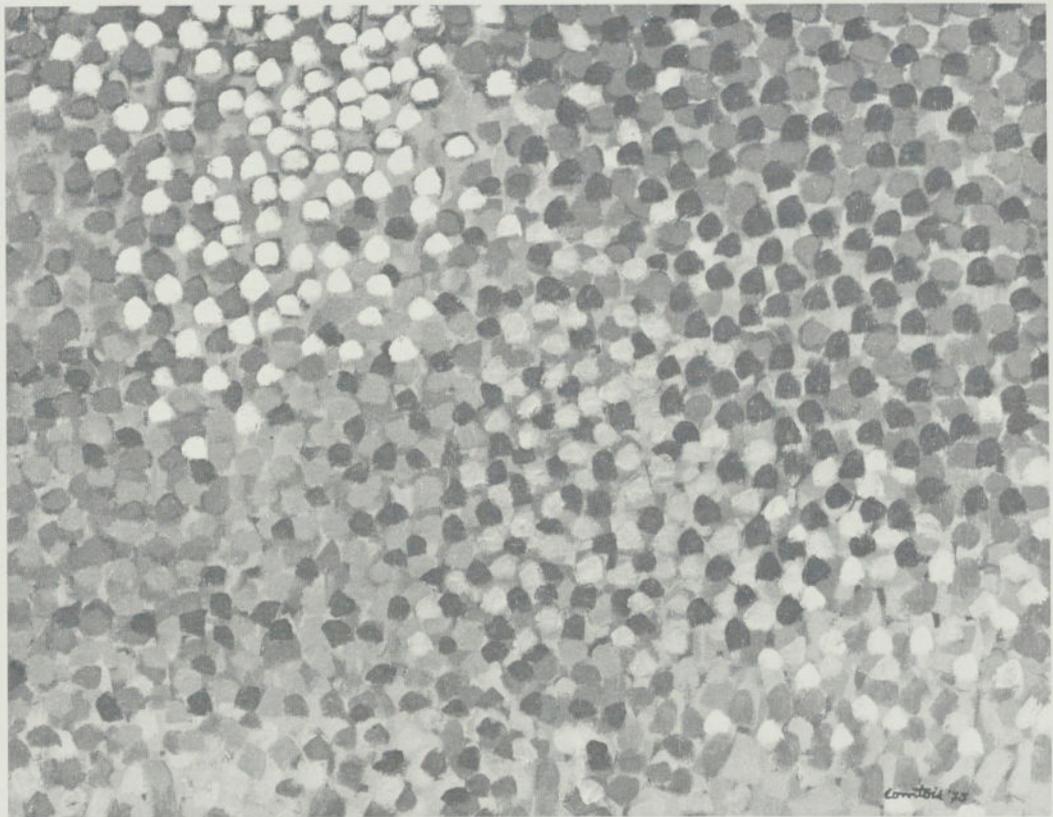
117. Rectangle jaune, 1969, huile sur toile, 41,5 cm x 49,5 cm



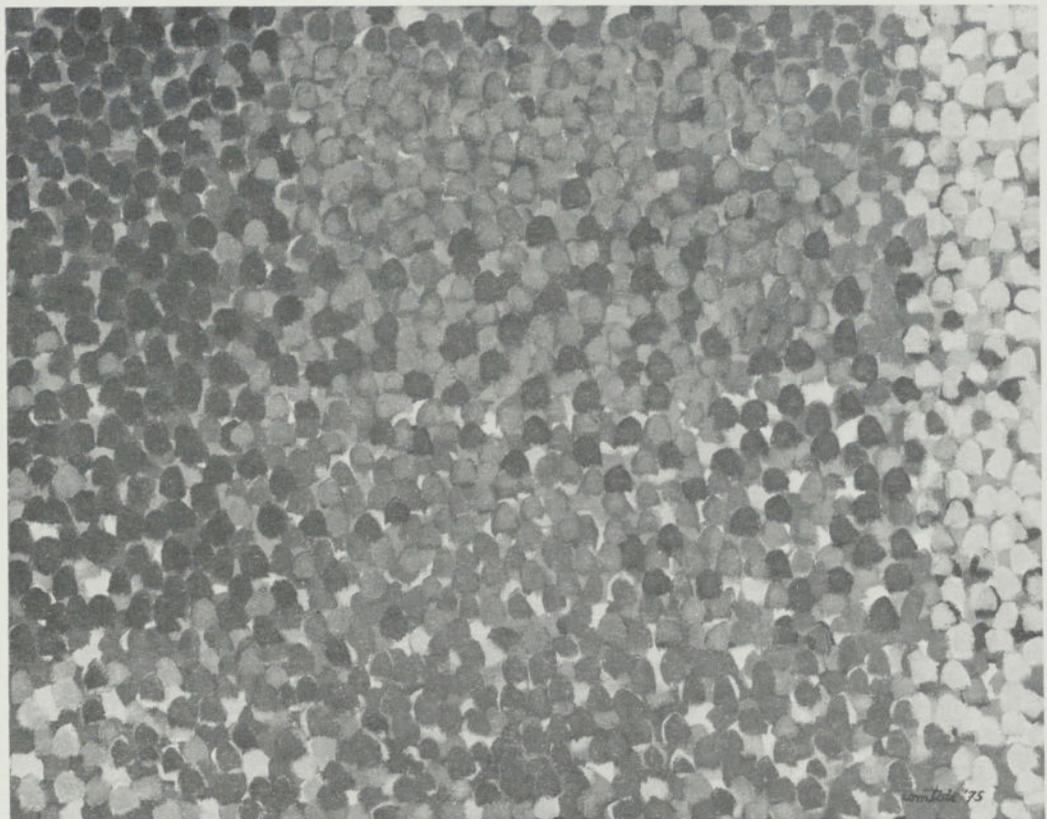
127. Rayons, 1974, huile sur toile, 101,2 cm x 80 cm



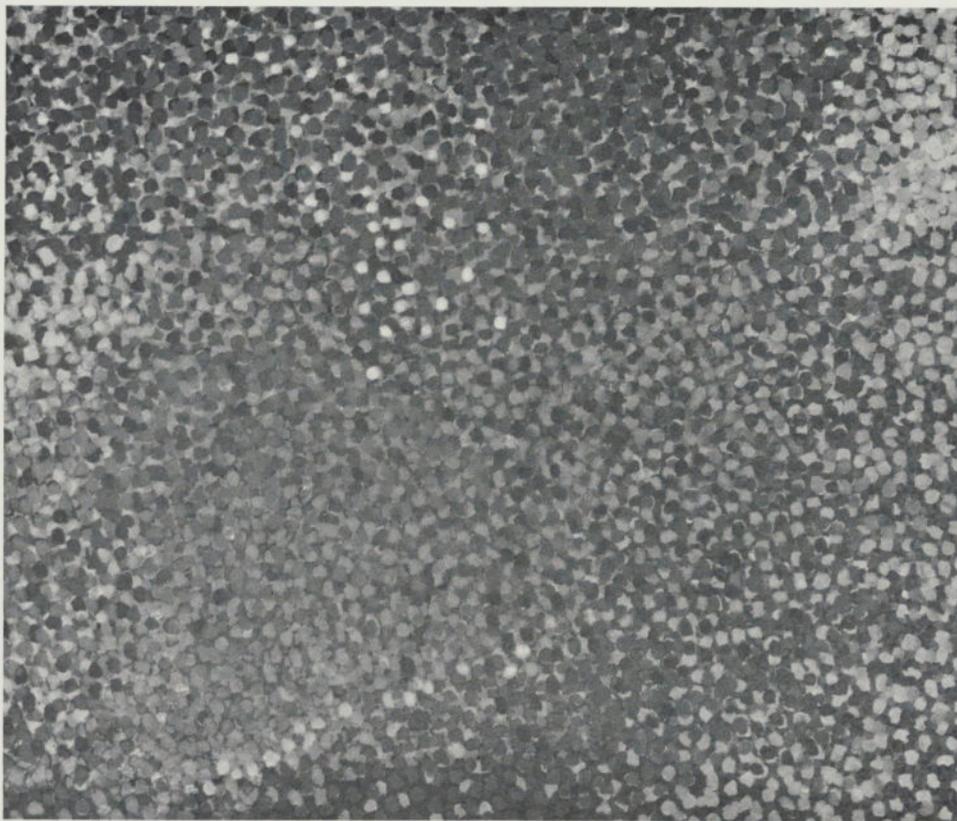
126. Sans titre #1. 1974, huile sur toile, 92,5 cm x 102,5 cm



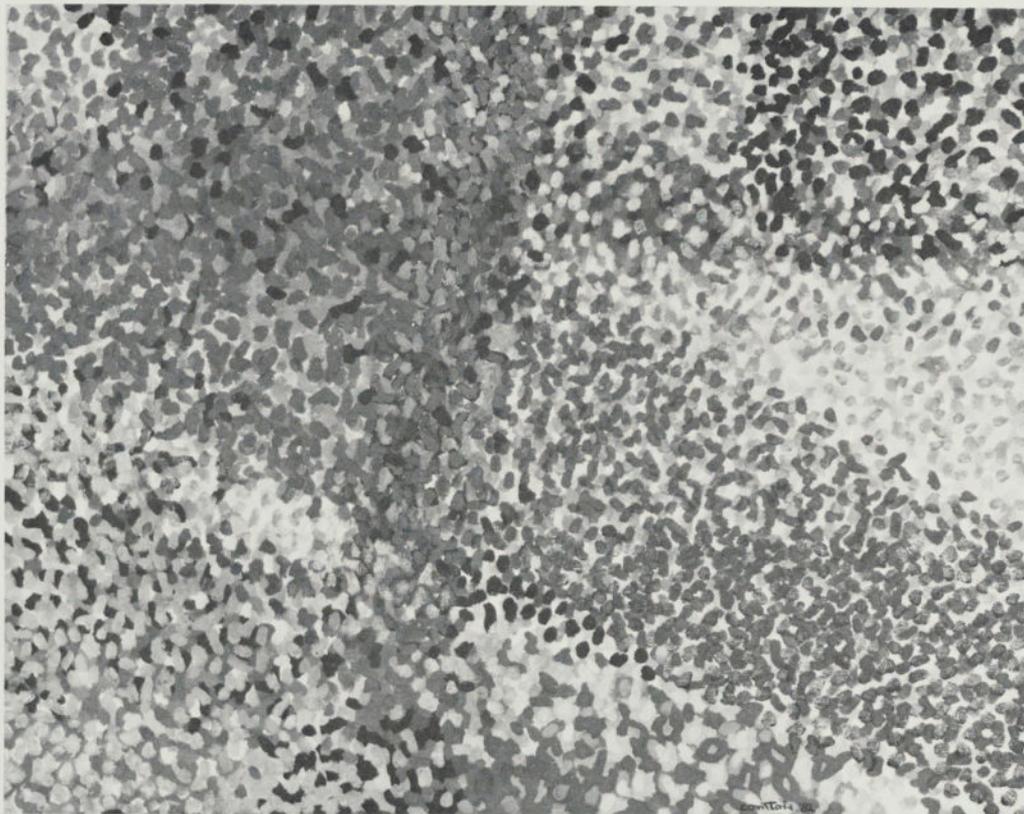
129. Les jardins du rêve, 1975, huile sur toile, 40 cm x 50 cm



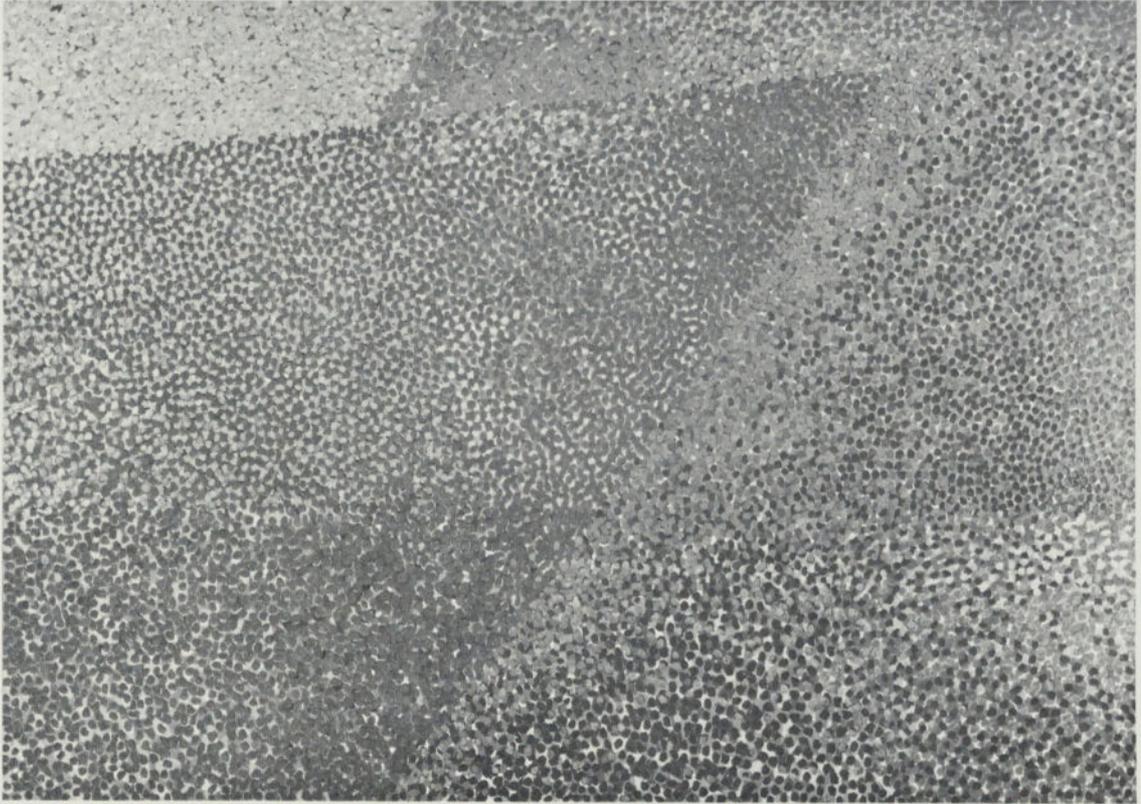
132. Les jardins du rêve, 1975, huile sur toile, 40 cm x 50 cm



133. La côte fleurie, 1979, huile sur toile, 90 cm x 105 cm



135. Ombre au tableau II, 1982, huile sur toile, 60 cm x 75 cm



131. La tombée du jour, 1977, huile sur toile, 150 cm x 210 cm

Biographie

Ulysse comtois est né à Granby, en 1931. Très tôt sa famille l'incite aux arts. À l'âge de sept ou huit ans, son avenir lui apparaît très clairement puisqu'il savait très consciemment qu'il serait pour toute sa vie peintre ou sculpteur.

À Montréal, il débute, tout jeune, en prenant des cours d'une galerie de la rue Guy. Il fait son cours classique au séminaire de Saint-Hyacinthe. Grâce à un beau-frère de Borduas qui y enseigne, il découvre le surréalisme. En 1948, le Refus Global se fait entendre jusqu'à Saint-Hyacinthe. Ulysse Comtois arrive à Montréal et s'inscrit à l'école des Beaux-Arts où il ne reste qu'une année. Il préfère fréquenter le groupe des automatistes.

En 1954, il expose avec ceux-ci à l'exposition "La matière chante" et l'année suivante, à "Espace 55". Bien qu'il avait déjà exposé à la librairie Tranquille, ces deux expositions importantes à cause du tournant qu'elles annoncent de l'automatisme, marquent vraiment le début de la carrière de Comtois.

En 1962 et 1963, Ulysse Comtois vit en Europe, ce qui lui permet d'acquérir des connaissances nouvelles quant aux fondements de l'art plastique. Il est boursier du Conseil des arts, en 1963 et obtient le 2e prix de sculpture au Concours artistique de la Province de Québec. En 1967, il réalise la murale du pavillon "Administration and News Building" de l'exposition internationale de Montréal. La même année, il reçoit une seconde bourse du Conseil des Arts du Canada. Il représente le Canada à la Biennale de Venise, en 1968. Alors qu'il avait pratiqué plusieurs types de métiers, dont la photographie, le montage de film et la rédaction de nouvelles à Radio-Canada, il débute sa carrière d'enseignant à l'Université du Québec à Montréal, en 1970. Il occupera ce poste jusqu'en 1974.

Le Québec reconnaît la valeur et l'importance globale de son oeuvre en lui décernant le prix Paul-Émile Borduas de 1978. Depuis plusieurs années, il enseigne à l'université Concordia, à Montréal, où il a d'ailleurs été responsable de la maîtrise en arts plastiques.

On retrouve ses oeuvres à travers tout le Canada ainsi qu'aux États-Unis et en Europe.

Liste des oeuvres

1. Pas à pas, 1951
huile sur masonite
32,5 cm x 30 cm
oeuvre non signée et non datée
coll. de l'artiste (p. 40)
2. Matériel, 1951
huile sur masonite
20 cm x 25 cm
oeuvre non signée et non datée
coll. de l'artiste (p. 35)
3. Bordée, 1951
huile sur carton
45 cm x 60 cm
oeuvre non signée et non datée
coll. de l'artiste (p. 34)
4. Passage, 1951
huile sur toile
27,5 cm x 45 cm
oeuvre non datée et non signée
coll. de l'artiste (p. 35)
5. Sans titre, 1952?
gouache sur papier
25 cm x 17,5 cm
oeuvre non signée et non datée
coll. monsieur Yves Lasnier (p. 38)
6. Petit théâtre, 1952
caséine sur papier
17,5 cm x 12 cm
oeuvre signée et datée
coll. de l'artiste (p. 37)
7. Zone barbare, 1952
caséine sur papier
17,5 cm x 12 cm
oeuvre signée et datée
coll. de l'artiste (p. 36)
8. Sans titre, 1953
aquarelle sur papier
17 cm x 13 cm
oeuvre signée et datée
coll. Monsieur et Madame Melançon (p. 41)
9. Sans titre, 1953
aquarelle sur arche
17,5 cm x 24 cm
oeuvre signée et datée
coll. Mariette et John Penner (p. 39)
10. Les merveilles de l'aube, 1953
encre sur carton
15 cm x 15 cm
oeuvre signée et datée
coll. Mariette et John Penner (p. 42)
11. Monarchie éventuelle, 1954
huile sur carton
60 cm x 80 cm
oeuvre signée et datée
coll. de l'artiste (p. 44)
12. Épopée moderne, 1954
huile sur toile
60 cm x 75 cm
oeuvre signée et datée
coll. de l'artiste (p. 44)
13. Allégorie d'avril, 1954
huile sur toile
60 cm x 75 cm
oeuvre signée et datée
coll. de l'artiste (p. 45)
14. Groupe sentimental, 1954
huile sur carton
60 cm x 80 cm
oeuvre signée et datée
coll. de l'artiste (p. 45)
15. Trois sillons, 1954
huile sur toile
75 cm x 60 cm
oeuvre signée et datée
coll. de l'artiste (p. 43)
16. Sans titre, 1956
huile sur toile
76,7 cm x 102 cm
oeuvre signée et datée
coll. Galerie nationale du Canada (p. 46)

17. L'ombre au tableau, 1957
huile sur toile
91,2 cm x 76,7 cm
oeuvre signée et datée
coll. Musée d'art contemporain (p. 47)
18. 10 000 Lieux sous terre, 1957
huile sur toile
101,6 cm x 119,3 cm
oeuvre signée et datée
Don de M. Zack
coll. Agnes Etherington Art Centre (p. 47)
19. Procession, 1958
huile sur toile
45 cm x 60 cm
oeuvre signée et datée
coll. Mireille et Bernard Lagacé (p. 48)
20. Sans titre, 1958
huile sur toile
75 cm x 60 cm
oeuvre signée et datée
coll. Mireille et Bernard Lagacé (p. 50)
21. Sans titre, 1959
huile sur toile
90 cm x 75 cm
oeuvre signée et datée
coll. Monsieur et Madame Schwartz (p. 49)
22. Sans titre, 1959
huile sur toile
33,7 cm x 37,5 cm
oeuvre signée et datée
coll. Lavalin inc. (p. 26)
23. Sans titre, 1959
huile sur carton
40 cm x 35 cm
oeuvre signée et datée
coll. Lavalin inc. (p. 27)
24. Annulé
25. Sans titre, 1959
huile sur toile
40,5 cm x 50,5 cm
oeuvre signée et datée
coll. Musée d'art contemporain (p. 48)
26. Marégramme, 1960
huile sur toile
35 cm x 40 cm
oeuvre signée et datée
coll. Mireille et Bernard Lagacé (p. 52)
27. Transit, 1960
huile sur contre-plaqué
60 cm x 45 cm
oeuvre signée et datée
coll. Agnes Etherington Art Center (p. 51)
28. Sans titre, 1960
huile sur toile
35,4 cm x 40,5 cm
oeuvre signée et datée
coll. Musée d'art contemporain (p. 53)
29. Signe conventionnel, 1960
huile sur toile
75 cm x 67,5 cm
oeuvre signée et datée
coll. Monique Lepage (p. 53)
30. Clair de lune, 1960
fer soudé
33 cm x 38 cm x 19 cm
oeuvre non signée et non datée
coll. Mireille et Bernard Lagacé (p. 57)
31. Lapsus, 1960
aluminium
18 cm x 26 cm x 25 cm
oeuvre non signée et non datée
coll. de l'artiste (p. 96)
32. Sans titre, 1960?
bois peint
oeuvre non signée et non datée
coll. de l'artiste (p. 78)
33. Machine à écho, 1960
fer soudé
150 cm de hauteur
coll. de l'artiste (p. 56)
34. A Joe, 1961
huile sur toile
40 cm x 34,2 cm
oeuvre signée et datée
coll. privée (p. 28)
35. Bau-bau, 1961
huile sur toile
30 cm x 35 cm
oeuvre signée et datée
coll. Guy Fournier (p. 55)

36. Sans titre, 1961
huile sur toile
40 cm x 35 cm
oeuvre signée et datée
coll. Mireille et Bernard Lagacé (p. 54)
37. Sans titre, 1961
huile sur toile
40 cm x 35 cm
oeuvre signée et datée
coll. Mireille et Bernard Lagacé (p. 55)
38. Premier pas, 1961
acier soudé
80 cm x 20 cm
oeuvre non signée et non datée
coll. de l'artiste (p. 58)
39. Éclaireur, 1961
acier soudé
24 cm x 18 cm x 12 cm
oeuvre non signée et non datée
coll. de l'artiste (p. 60)
40. À la mode, 1961
acier soudé
40 cm x 42 cm x 20 cm
oeuvre non signée et non datée
coll. de l'artiste (p. 59)
41. Station X, 1961
acier soudé
21 cm x 20 cm x 20 cm
oeuvre non signée et non datée
coll. de l'artiste (p. 59)
42. Sans titre, 1961
fer soudé
41 cm x 31 cm x 31 cm
oeuvre signée et datée
coll. Marcelle Beaulieu (p. 61)
43. Jets, 1961
acier soudé
38 cm x 26 cm x 15 cm
oeuvre non signée et non datée
coll. de l'artiste (p. 60)
44. Tual, 1962
huile sur bois
36 cm x 32 cm
oeuvre signée et datée
coll. Lavalin inc. (p. 68)
45. Moratai, 1962
huile sur toile
50,5 cm x 40 cm
oeuvre signée et datée
coll. Lavalin inc. (p. 66)
46. Jolo, 1962
huile sur toile
38,7 cm x 50 cm
oeuvre signée et datée
coll. Lavalin inc. (p. 67)
47. Aru, 1962
huile sur toile
48,7 cm x 40 cm
oeuvre signée et datée
coll. Lavalin inc. (p. 70)
48. La faille, 1962
collage et huile masonite
25,8 cm x 30,4 cm
oeuvre signée et datée
coll. Musée d'art contemporain (p. 71)
49. Accents, 1962
collage sur masonite
30,4 cm x 25,8 cm
oeuvre signée et datée
coll. Musée d'art contemporain (p. 71)
50. Deux réalités, 1962
huile sur toile
127 cm x 136,8 cm
oeuvre signée et datée
coll. Art Gallery of Ontario (p. 67)
51. Sans titre, 1962
huile sur toile
40 cm x 50 cm
oeuvre signée et datée
coll. Monsieur et Madame Schwartz (p. 63)
52. Touran, 1962
huile sur toile
58 cm x 46 cm
oeuvre signée et datée
coll. de l'artiste (p. 29)
53. Olé, 1962
collage
30 cm x 25 cm
oeuvre signée et datée
coll. de l'artiste (p. 72)

54. *Gravitation*, 1962
collage, techniques mixtes
23,7 cm x 30 cm
oeuvre signée et datée
coll. de l'artiste (p. 72)
55. *Uranos*, 1962
huile sur toile
45 cm x 37,5 cm
oeuvre signée et datée
coll. Guy Fournier (p. 62)
56. *Babar*, 1962
huile sur toile
40 cm x 50 cm
oeuvre signée et datée
coll. Mariette et John Penner (p. 63)
57. *La fenêtre*, 1962
huile sur toile
62,5 cm x 72,5 cm
oeuvre signée et datée
coll. Mariette et John Penner (p. 68)
58. *Ambon*, 1962
huile sur toile
40 cm x 50 cm
oeuvre signée et datée
coll. Mariette et John Penner (p. 65)
59. *Bititu*, 1962
huile sur toile
41 cm x 51 cm
oeuvre signée et datée
coll. W.A. Moos, Toronto (p. 65)
60. *Toli Toli*, 1962
huile sur toile
50 cm x 40 cm
oeuvre signée et datée
coll. Antoine Blanchette (p. 64)
61. *Itinéraire*, 1962
huile sur toile
72,5 cm x 62,5 cm
oeuvre signée et datée
coll. Mireille et Bernard Lagacé (p. 69)
62. *Sans titre*, 1962
huile sur toile
35 cm x 40 cm
oeuvre signée et datée
coll. Mireille et Bernard Lagacé (p. 69)
63. *Sans titre*, 1963
collage, techniques mixtes
30 cm x 25 cm
oeuvre signée et datée
coll. Mireille et Bernard Lagacé
64. *Manui*, 1963
huile sur toile
40 cm x 50 cm
oeuvre signée et datée
coll. Mariette et John Penner (p. 70)
65. *Coudes*, 1964
marbre peint
23 cm x 40 cm
oeuvre non signée et non datée
coll. de l'artiste (p. 73)
66. *Brass #1*, 1964
cuivre
30 cm
coll. Ministère des Affaires extérieures du Canada
(p. 93)
67. *Arche*, 1964
bois laminé
30 cm x 51 cm
oeuvre signée et datée
coll. de l'artiste (p. 82)
68. *Foot prints*, 1964
bois peint
25,6 cm x 43,2 cm x 20,3 cm
oeuvre signée et datée
coll. Musée d'art contemporain (p. 75)
69. *Sans titre*, 1965
aluminium
22,5 cm x 11,2 cm x 10 cm
oeuvre non signée et non datée
coll. privée (p. 93)
70. *Alufonte*, 1965
aluminium
17 cm x 15 cm x 10 cm
oeuvre non signée et non datée
coll. de l'artiste (p. 91)
71. *Brass #2*, 1964?
cuivre et chrome
34,2 cm
coll. Ministère des Affaires extérieures du Canada
(p. 94)

72. Sans titre brun et rouge, 1964
bois laminé
47,6 cm x 45,1 cm x 34,3 cm
Coll. Art Gallery of Ontario (p. 74)
73. L'autre Pierre, 1964-65
marbre
23 cm x 11,5 cm
oeuvre non datée
coll. privée (p. 73)
74. Sans titre, 1965
bois laminé
71,1 cm x 41,2 cm
oeuvre signée et datée
La collection d'art canadien Saidye
et Samuel Bronfman
Musée des beaux-arts de Montréal (p. 88)
75. Vert, rouge, bleu, 1965 ?
acier peint
25 cm x 15 cm x 20 cm
oeuvre non signée et non datée
coll. de l'artiste (p. 101)
76. Aluminium #3, 1965
aluminium et bois
27 cm x 21 cm
oeuvre non signée et non datée
coll. Monsieur et Madame Melançon (p. 95)
77. Bois brun, 1965
contre-plaqué collé
1,5 m x 33,8 cm, oeuvre en 2 sections
oeuvre signée et datée
coll. Musée du Québec (p. 87)
78. Torse, 1965
bois laminé
147,5 cm x 50 cm
oeuvre signée et datée
coll. Musée du Québec (p. 89)
79. Sans titre, 1965
bois laminé
42,2 cm x 68,6 cm x 53,3 cm
oeuvre signée et datée
coll. Musée des beaux-arts de Montréal
80. Sculpture polychrome, 1965
acrylique sur bois
26,5 cm x 20,5 cm
oeuvre signée et datée
coll. Galerie nationale du Canada (p. 77)
81. Sans titre, 1965
bois laminé
28 cm x 19 cm
oeuvre non signée et non datée
coll. François Scott (p. 80)
82. Sans titre, 1965
bois laminé
teint et vernis
47 cm x 58 cm x 34,5 cm
oeuvre signée et datée
coll. Galerie nationale du Canada (p. 84)
83. Green Torso, 1965
bois laminé
76,2 cm x 45,7 cm x 25,4 cm
oeuvre signée et datée
coll. Art Gallery of Ontario, Toronto
don du Conseil des arts de l'Ontario et
de l'Ontario Planning Branch (p. 85)
84. Construction, 1965
contre-plaqué peint
relief, 46,2 cm x 40 cm
oeuvre signée et datée
coll. de l'artiste (p. 100)
85. Noireaud, 1965
bois laminé
25 cm x 42 cm x 37 cm
oeuvre signée et datée
coll. de l'artiste (p. 84)
86. Bronze, 1965
bronze
16 cm x 13 cm x 11 cm
oeuvre non signée et non datée
coll. de l'artiste (p. 91)
87. Alurouge, 1965
aluminium peint
17 cm x 10 cm x 8 cm
oeuvre non signée et non datée
coll. de l'artiste (p. 92)
88. Petit torse, 1965
aluminium partiellement peint
16 cm x 8 cm x 9 cm
oeuvre non signée et non datée
coll. de l'artiste (p. 92)
89. Décollage, 1965
aluminium usiné
18 cm x 26 cm x 15 cm
oeuvre signée et datée
coll. de l'artiste (p. 95)

90. *Silhouette*, 1965
acier soudé peint
122 cm x 33 cm x 43 cm
oeuvre non signée et non datée
coll. de l'artiste (p. 79)
91. *Fleur bleue*, 1965
acier soudé peint
132 cm x 132 cm x 33 cm
oeuvre non signée et non datée
coll. de l'artiste (p. 90)
92. *Sans titre*, 1965
aluminium et bois peint
25 cm diamètre x 7,5 cm
oeuvre signée et datée
coll. Musée d'art contemporain
93. *Puzzle*, 1965
contre-plaqué peint, relief
30 cm x 36,7 cm
oeuvre signée et datée
coll. de l'artiste (p. 100)
94. *Décor*, 1965
acier soudé peint
117 cm x 61 cm x 91 cm
oeuvre non signée et non datée
coll. de l'artiste (p. 33)
95. *Sans titre*, 1965
bois peint
30 cm diamètre
oeuvre signée et datée
coll. Monsieur et Madame McConnell (p. 80)
96. *Multicolore*, 1965?
acier soudé peint
51 cm x 67 cm
oeuvre non signée et non datée
coll. de l'artiste (p. 32)
97. *Zebra Egg*, 1966
bois peint
20 cm x 25 cm
coll. Ministère des Affaires extérieures du Canada
(p. 81)
98. *Prototype pour la sculpture
intitulée Mailles*, 1966?
coll. de l'artiste (p. 102)
99. *Mailles*, 1966?
aluminium et phenolic
2,5 cm x 2,5 cm x 417,5 cm
oeuvre non signée et non datée
coll. Germaine et Yves Gaucher, Montréal (p. 102)
100. *Rouge et bleu*, 1966
bois peint
19 cm x 16 cm x 17 cm
oeuvre non signée et non datée
coll. de l'artiste (p. 98)
101. *Interior Cloud*, 1966?
bois peint
34,2 cm hauteur
oeuvre non signée et non datée
coll. Ministère des Affaires extérieures, Ottawa
(p. 96)
102. *Virgule*, 1966
contre-plaqué peint
relief, 30 cm x 39,2 cm
oeuvre signée et datée
coll. de l'artiste (p. 99)
103. *Slinky*, 1966
bois laminé
54 cm x 21 cm x 21 cm
oeuvre signée et datée
coll. de l'artiste (p. 83)
104. *Chenaille*, 1966
bois laminé
16 cm x 61 cm
oeuvre signée et datée
coll. de l'artiste (p. 86)
105. *Sans titre*, 1966?
bois peint
30 cm x 23 cm x 23 cm
oeuvre non signée et non datée
coll. Monsieur et Madame Schwartz (p. 76)
106. *Berceuse*, 1966
bois laminé
23 cm x 19 cm x 39 cm
oeuvre non signée et non datée
coll. de l'artiste (p. 78)
107. *Blanc et noir*, 1966
bois peint
24 cm diamètre
oeuvre non signée et non datée
coll. de l'artiste (p. 99)
108. *Vert et bleu*, 1966
bois peint
20 cm x 19 cm x 18 cm
oeuvre non signée et non datée
coll. de l'artiste (p. 97)

109. Colonne #6, 1967
aluminium
137,7 cm x 22,2 cm x 22 cm
oeuvre signée et datée
coll. Musée d'art contemporain (p. 105)
110. Colonne, 1967
aluminium
121,9 cm x 106,7 cm x 106,7 cm
oeuvre signée et datée
coll. Sarnia Public Library and Art Gallery (p. 107)
111. Colonne 67-68, 1967-68
plaques d'aluminium
191 cm x 162 cm x 22 cm
oeuvre signée et datée
coll. Galerie nationale du Canada (p. 108)
112. Colonne #8, 1967
aluminium
65 cm
coll. Ministère des Affaires extérieures du Canada
(p. 106)
113. Planétoïde, 1967-68
bois peint
34 cm diamètre
oeuvre signée et datée
coll. de l'artiste (p. 81)
114. Cahin-caha, 1968
delrin de Dupont, acétal
120 cm de longueur
oeuvre signée et datée
coll. de l'artiste (p. 103)
115. Le 23 octobre, 1969
acier inoxydable et essieux en aluminium
174 cm x 58 cm x 58 cm
oeuvre signée et datée
coll. Musée des beaux-arts de Montréal (p. 109)
116. 4 Bars Stack, 1969
nylon
66,2 cm x 41,2 cm x 16,2 cm
oeuvre signée et datée
coll. Monsieur et Madame McConnell, Montréal
(p. 116)
117. Rectangle jaune, 1969
huile sur toile
41,5 cm x 49,5 cm
oeuvre signée et datée
coll. Banque d'oeuvre d'art du Conseil
des arts du Canada (p. 118)
118. Column on Three Axes, 1969
aluminium
155 cm, 45 cm diamètre
oeuvre signée et datée
coll. Radio-Canada (p. 110)
119. Yellow Window, 1969
bois peint
25 cm de hauteur, 20 cm diamètre
coll. Ministère des Affaires extérieures du Canada
(p. 82)
120. Colonne #18, 1970
aluminium
176 cm x 61 cm x 61 cm
oeuvre signée et datée
coll. Banque d'oeuvres d'art du
Conseil des arts du Canada (p. 111)
121. Colonne, 1970
aluminium
177,5 cm
oeuvre signée et datée
coll. Lavalin inc. (p. 104)
122. Colonne # XXI, 1971
aluminium
80 cm x 45 cm
oeuvre signée et datée
coll. Monsieur et Madame Schwartz (p. 112)
123. Oiseaux à trois ailes ou bidule à deux pivots, 1972
aluminium
133 cm x 61 cm x 79 cm
oeuvre signée et datée
coll. Banque d'oeuvres d'art du
Conseil des arts du Canada (p. 114)
124. Couple d'oiseaux ou système à cinq pivots, 1972
aluminium
133 cm x 116 cm x 122 cm
oeuvre signée et datée
coll. Banque d'oeuvres d'art du
Conseil des arts du Canada (p. 115)
125. Colonne #2, 1974
aluminium et acier inoxydable
1,5 m x .4 m
oeuvre signée et datée
coll. Musée du Québec (p. 113)
126. Sans titre #1, 1974
huile sur toile
92,5 cm x 102,5 cm
oeuvre signée et datée
coll. Banque d'oeuvres d'art du
Conseil des arts du Canada (p. 120)

127. Rayons, 1974
huile sur toile
101,2 cm x 80 cm
oeuvre signée et datée
coll. de l'artiste (p. 119)
128. Colonne E, 1975
phenolic et tiges aluminium
46,2 cm x 25 cm
oeuvre signée et datée
coll. Lavalin inc. (p. 117)
129. Les jardins du rêve, 1975
huile sur toile
40 cm x 50 cm
oeuvre signée et datée
coll. privée (p. 121)
130. Les jardins du rêve 1, 1975
huile sur toile
40 cm x 50 cm
oeuvre signée et datée
coll. Banque de Nouvelle-Écosse (p. 30)
131. La tombée du jour, 1977
huile sur toile
150 cm x 210 cm
oeuvre signée et datée
coll. Coopers and Lybrand (p. 123)
132. Les jardins du rêve, 1975
huile sur toile
40 cm x 50 cm
oeuvre signée et datée
coll. privée (p. 121)
133. La côte fleurie, 1979
huile sur toile
90 cm x 105 cm
oeuvre signée et datée
coll. Société d'électrolyse et de
chimie Alcan Itée (p. 122)
134. Parade, 1980
huile sur toile
60 cm x 150 cm
oeuvre signée et datée
coll. Banque de Nouvelle-Écosse (p. 31)
135. Ombre au tableau II, 1982
huile sur toile
60 cm x 75 cm
oeuvre signée et datée
coll. de l'artiste (p. 122)

Liste des expositions

- 1942 - École du Sacré-Coeur, Granby. Exposition solo.
- 1953 - Librairie Tranquille, Montréal. Exposition collective avec le groupe automatiste.
- 1954 - Galerie Antoine, Montréal, "La matière chante", 20 avril - 4 mai. Exposition collective avec le groupe automatiste, organisée par Claude Gauvreau.
- Critique:
DE REPENTIGNY, R., "Vitalité de l'art: La matière chante", *La Presse* (Montréal), 24 avril 1954.
- L'Echourie, Montréal, Octobre. Exposition solo.
- Critique:
Anonyme, "Ulysse Comtois", *La Presse* (Montréal), 23 octobre 1954.
- 1955 - Musée des beaux-arts, Montréal, "Espace 55", 11 - 28 février. Exposition collective organisée par Gilles Corbeil.
- 1956 - Galerie l'Actuelle, Montréal, janvier. Exposition solo.
- Critique:
DE REPENTIGNY, R., "Toutes les ressources de la couleur avec le peintre Ulysse Comtois", *La Presse* (Montréal), 19 janvier 1956
- Restaurant Hélène de Champlain, Montréal, Association des artistes non-figuratifs de Montréal, 22 février - 17 mars. Exposition collective.
- Critique:
DE REPENTIGNY, R., "Expositions", *Vie des arts* (Montréal), no 2, mars-avril 1956.
- 1957 - Galerie Parma, New-York, septembre. Exposition collective avec les membres de l'Association des artistes non-figuratifs de Montréal.
- Critique:
MOORE, J., JACQUES, L., "Young Montreal painters show that their objective is non-objective", *Weekend Magazine* (New-York), vol. 6, no 36, 1956.
- 1958 - Musée des beaux-arts, Montréal, Association des artistes non-figuratifs de Montréal, août. Exposition collective.
- Musée des beaux-arts, Montréal, "La jeune peinture", octobre. Exposition collective.
- Restaurant Hélène de Champlain, Montréal, "Les moins de trente ans", 27 novembre - 17 décembre. Exposition collective.
- 1959 - Galerie Artek, Montréal, avril. Exposition solo.
- Critiques:
DE REPENTIGNY, R., "Ulysse Comtois et Denys Matte nous reviennent", *La Presse* (Montréal), 26 mars 1959.
- CHICOINE, R., "La peinture c'est plus que cela", *Le Devoir* (Montréal), 2 avril 1959.
- Restaurant Hélène de Champlain, Montréal, "Aspects de la jeune peinture", août. Exposition collective.
- Restaurant Hélène de Champlain, Montréal, "Les moins de trente ans", 19 novembre - 15 décembre. Exposition collective.
- Restaurant Hélène de Champlain, Montréal, "Aspects de la jeune peinture", 1 - 15 décembre. Exposition collective.
- Galerie nationale du Canada, Ottawa, "Biennale de l'art canadien". Exposition collective itinérante.
- Cowansville, Association des artistes non-figuratifs de Montréal. Exposition collective.

- 1961 - Musée des beaux-arts, Galerie XII, Montréal, 27 octobre - 12 novembre. Avec Rita Letendre.
- Critiques:
Anonyme, "Ulysse Comtois: mécanique pré-historique", *Le Nouveau Journal* (Montréal), 4 novembre 1961.
- VIAU, G., "Rita Letendre et Ulysse Comtois à la Galerie Norton, Musée des beaux-arts de Montréal" *Canadian Art* (Toronto), no 19, janvier 1962.
- Hamilton (Ontario), "Contemporary painters of Quebec". Exposition collective.
 - London (Ontario), "Contemporary painters of Quebec". Exposition collective.
 - Galerie nationale du Canada, Ottawa, "Seconde biennale de l'art canadien". Exposition collective itinérante.
- 1962 - Galerie Denyse Delrue, Montréal, 19 mars - 7 avril. Exposition solo.
- Critiques:
Anonyme, *Le Devoir* (Montréal), 22 mars 1962.
- Anonyme, "Ulysse Comtois: variété, recherche, vigueur", *Le Nouveau Journal* (Montréal), 24 mars 1962.
- JASMIN, C., "Un peintre bien en santé: U. Comtois", *La Presse* (Montréal), 24 mars 1962.
- Palazzo Collicole, Spoleto (Italie), 5ième festival des deux mondes, "La peinture canadienne moderne, 25 années de peinture au Canada Français", 26 juin - 23 août. Exposition collective.
 - Galerie Dorothy Cameron, Toronto, 15 décembre - 2 janvier. Exposition solo.
- Critiques:
Anonyme, "Comtois 'Abstracts Bean Trademark'", *Globe & Mail* (Toronto), 22 décembre 1962.
- SMITH, B., "Ulysse Comtois at the Dorothy Cameron Gallery, Toronto", *Canadian Art* (Toronto), no 20, mai 1963.
- Museum of Modern Art, New York, "Acquisition de peintures et sculptures". Exposition collective.
 - Albright-Knox Gallery, Buffalo (N.Y.), "Canadian Painting". Exposition collective.
 - Speed Museum, Louiseville (Kent.), "Canadian Painting". Exposition collective.
- 1963 - Albright-Knox Gallery, Buffalo (N.Y.), "Member's loan Gallery Acquisition 1963-1964". Exposition collective.
- 1964 - Galerie Agnès Lefort, Montréal, "Comtois: oeuvres récentes", 1 - 13 juin. Exposition solo.
- Critiques:
Anonyme, "Ulysse Comtois", *La Presse* (Montréal), 6 juin 1964.
- PFEIFFER, D., "Sculptures by Comtois", *The Gazette* (Montréal), 6 juin 1964.
- J.F., "Expositions", *Vie des Arts* (Montréal), no 37, hiver 1964-1965.
- Galerie Nova et Vetera, Collège St-Laurent, Montréal. Rétrospective.
- 1965 - Galerie Agnès Lefort, Montréal, "Comtois: oeuvres récentes", 5 - 17 avril. Exposition solo.
- Critique:
LAMY, L., "Les Beaux-Arts", *Le Devoir* (Montréal), 19 avril 1965.
- Galerie Dorothy Cameron, Toronto. Exposition solo.
 - Musée d'art contemporain, Montréal, "Art et architecture", 10 juin - 4 juillet. Exposition collective.
 - Jardin botanique, Montréal, "Confrontation 65, troisième exposition annuelle des sculpteurs du Québec", juillet - août. Exposition collective.
 - Musée Rodin, Paris (France), "Salon de la jeune sculpture". Exposition collective.
 - Collège St-Laurent, Montréal, "La sculpture sur bois". Exposition collective.

- 1966 - Galerie Moos, Toronto, 6 - 19 octobre. Exposition solo.
- Critiques:
MALCOLMSON, H., Toronto Telegram (Toronto), 15 octobre 1966.
- Anonyme, "Gallery Moos", Globe & Mail (Toronto), 8 octobre 1966.
- Galerie Édouard Smith, Paris (France), "Edmund Alleyne et Ulysse Comtois", 15 mars - 15 avril.
- Galerie nationale du Canada, Ottawa, "Constructions d'artistes de Montréal 1966-1967 / Constructions by Montréal Artists 1966-1967". Exposition collective.
- Statford (Ontario), "Quebec sculpture". Exposition collective.
- 1967 - Galerie Agnès Lefort, Montréal, 8 - 22 avril. Exposition solo.
- Critiques:
LAMY, L., "Les Beaux-Arts", Le Devoir (Montréal), 15 avril 1967.
- BALLANTYNE, M., "Exhibitions Around the Town", The Montreal Star (Montréal), 15 avril 1967.
- ROBILLARD, Y., "Comtois: le géométrique contre l'organique", La Presse (Montréal), 29 avril 1967.
- ZEMEL, C., "Montreal spring '67: in the galleries", Arts Canada (Toronto), no 109-110, juin-juillet 1967.
- Galerie nationale du Canada, Ottawa, "Trois cents ans d'art canadien / Three hundred years of canadian art". Exposition collective.
- Musée d'art contemporain, Montréal, "Panorama de la peinture au Québec, 1940-1966", mai - août. Exposition collective.
- Critiques:
Anonyme, "Toute l'histoire de la peinture québécoise en une rétrospective passionnante, première partie de 1939 à 1955", La Presse (Montréal), 27 mai 1967.
- Anonyme, "Débat-forum sur la peinture québécoise de 1940 à 1955", La Presse (Montréal), 21 juin 1967.
- Art Institute of Ontario, Toronto, "Sculpture 67". Exposition collective dans le cadre du centenaire de l'Ontario.
- Hotel de ville de Toronto, sculptures extérieures. Dans le cadre du centenaire de l'Ontario.
- 1968 - 34^{ème} exposition biennale internationale d'art, Venise (Italie), "Ulysse Comtois, Guido Molinari", 22 juin - 20 octobre. Organisée par la Galerie nationale du Canada.
- Critiques:
Anonyme, "Canadian Abroad: Do-It-Yourself Columns", Time (New York) 21 juin 1968.
- TEYSSÉDRE, B., "Deux artistes canadiens à la Biennale: Ulysse Comtois et Guido Molinari", Art International (Lugano, Suisse) T. XII, no 6, été 1968, p. 68-70.
- ROBERT, G., "La Biennale de Venise 1968, Impressionnant bilan de l'art actuel", Vie des Arts (Montréal), no 52, automne 1968.
- Anonyme, "Succès de Comtois", La Presse (Montréal), 29 juin 1968.
- BALLANTYNE, M., "Comtois Columns", The Montreal Star (Montréal), 19 avril 1969.
- 1969 - Galerie Godard Lefort, Montréal, 15 - 30 avril. Exposition solo.
- Critiques:
Anonyme, "L'essentiel n'est pas la forme mais le fonctionnement", La Presse (Montréal), 19 avril 1969.
- Anonyme, The Gazette (Montréal), 19 avril 1969.
- 1970 - Musée d'art contemporain, Montréal, "Panorama de la sculpture au Québec, 1945-1970", 23 juin - 6 septembre. Exposition collective.
- Critiques:
ALLEGRE, F., "Sculpture québécoise: un panorama trompeur", Le Devoir (Montréal), 27 juin 1970.

- THÉRIAULT, N., "La sculpture québécoise: un silence et quelques cris", *La Presse* (Montréal), 27 juin 1970.
- DUMAS, P., "La sculpture contemporaine", *L'Information médicale et paramédicale* (Montréal), 21 juillet 1970.
- Musée Rodin, Paris (France), "Panorama de la sculpture au Québec, 1945-1970", 27 octobre - 4 janvier 1971. Exposition collective.
- 1972 - Galerie Marlborough Godard, Montréal, "Ulysse Comtois", 18 mars - 6 avril. Exposition solo.
- Critiques:
WHITE, M., "The 'playful' sculptures of Ulysse Comtois", *The Gazette* (Montréal), 23 mars 1972.
- Anonyme, "Ulysse Comtois", *Le Devoir* (Montréal), 25 mars 1972.
- TOUPIN, G., "Une sculpture cinématographique", *La Presse* (Montréal) 1er avril 1972.
- Galerie Marlborough Godard, Toronto, "Ulysse Comtois", 27 mai - 17 juin. Exposition solo.
- Critique:
KRITZWISER, K., "Sculpture", *Globe & Mail* (Toronto), 3 juin 1972.
- 1973 - Centre de conférences, Pavillon Lester B. Pearson, Ottawa. Exposition d'une sculpture.
- Critiques:
NELSON, J., "Artistic eyefuls greet visiting prime ministers", *The Gazette* (Montréal), 6 août 1973.
- NELSON, J., "New federal building home for new art", *The Saturday Citizen* (Ottawa), 11 août 1973.
- Maison Radio-Canada, hall central. Exposition d'une sculpture.
- Critique:
DUPUIS, P., "Les arts à la maison Radio-Canada", *Vie des Arts* (Montréal), vol. 28, no 73, hiver 1973-1974.
- 1974 - Galerie Marlborough Godard, New York, "Thirteen artists from Marlborough Godard, Toronto and Montreal", 14 septembre - 5 octobre. Exposition collective.
- Critique:
DERFNER, P., "New York letter", *Art International* (Lugano, Suisse), vol. 18, no 9, 15 nov. 1974.
- 1976 - Galerie Marlborough Godard, Montréal "Ulysse Comtois, tableaux récents", 14 avril - 6 mai. Exposition solo.
- Critiques:
ARBEC, J., "Matisse unique, l'événement Lemieux... et les autres", *Le Devoir* (Montréal), 24 avril 1976.
- LEHMANN, H., "Visual gimmicks", *The Montreal Star* (Montréal), 24 avril 1976.
- TOUPIN, G., "D'une exposition à l'autre", *La Presse* (Montréal), 24 avril 1976.
- Anonyme, "Les jardins du rêve", *La Presse* (Montréal), 24 avril 1976.
- Owens Art Gallery, Mount Allison University, Sackville (N.-B.), "Ulysse Comtois", 29 octobre - 28 novembre. Exposition solo.
- 1977 - Galerie Mira Godard, Toronto, "Ulysse Comtois, New Paintings", 26 mars - 15 avril. Exposition solo.
- Critique:
HEINRICH, T.-A., "Ulysse Comtois, Mira Godard Gallery, March 26 - April 15", *Arts Canada* (Toronto), no 214-215, mai - juin 1977.
- 1979 - Galerie Mira Godard, Toronto, "Ulysse Comtois, New Paintings", 31 mars - 21 avril. Exposition solo.
- 1981 - Musée des beaux-arts, Montréal, "Au fil des collections: 23 octobre", 19 juin - 20 septembre. Exposition solo.
- Critique:
SABBATH, L., "Sculptor invites public to 'play' with work", *The Gazette* (Montréal), 22 août 1981.

Bibliographie

1. Ouvrages généraux:

- ROBERT, G., *École de Montréal. Situation et tendances*. Montréal: Centre de psychologie et de pédagogie, 1964.
- ROBERT, G., *L'Art au Québec depuis 1940*. Montréal: Les éditions La Presse, 1973.
- ROBERT, G., *La peinture au Québec depuis ses origines*. Ste-Adèle: Iconia, 1978.
- GAGNON, F.-M., *Paul-Émile Borduas. Biographie critique et analyse de l'oeuvre*. Montréal: Fides, 1978.

2. Articles:

- MILLET, R., "Ulysse Comtois: réconcilier dans un même objet les idées qui opposent d'autres artistes", *Le Nouveau Journal* (Montréal), 24 mars 1962.
- VIAU, G., "Comtois", *Canadian Art* (Toronto), vol. 19, no 78, mars-avril 1962.
- MILLET, R., "Ulysse Comtois, sculpteur", *Maclean's* (Montréal), mai 1968.
- BARDO, A., "Two poems for Comtois", *The Montreal Star* (Montréal), 14 mars 1970.
- CARTER, B., "Conversation with four Montreal artists", *Arts Canada* (Toronto), no 152-153, février 1972.
- BATES, C., "Exploration through combination", *The Montreal Star* (Montréal), 11 mars 1972.
- ROSSHANDLER, L., "Prix Paul-Émile Borduas, Ulysse Comtois", *Le Devoir* (Montréal), 7 octobre 1978.
- VIAU, R., "Ulysse Comtois: la passion du bricolage", *La Presse* (Montréal), 7 octobre 1978.
- LEMIEUX, L.-G., "Ulysse Comtois: l'art c'est de ne pas savoir s'arrêter", *Le Soleil* (Québec), 21 octobre 1978.

3. Catalogues d'exposition:

- Biennale de l'art canadien. Ottawa: Galerie nationale du Canada, 1959.
- Biennale de l'art canadien. Ottawa: Galerie nationale du Canada, 1961.
- La peinture canadienne moderne. 25 années de peinture au Canada-français. 5e festival des deux mondes, Spoleto (Italie). Rome: De Luca Editore, 1962.
- Confrontation 65. Exposition internationale de sculpture. Montréal: Association des Sculpteurs du Québec, 1965.
- Salon de la jeune sculpture. Paris: Musée Rodin, 1965.
- Edmund Alleyn et Ulysse Comtois. Paris: Galerie Édouard-Smith, 1966.
- Constructions d'artistes de Montréal 1966-1967 / Constructions by Montreal Artists 1966-1967. Ottawa: Galerie nationale du Canada, 1967.
- Trois cents ans d'art canadien / Three Hundred Years of Canadian Art. Ottawa: Galerie nationale du Canada, 1967.
- Panorama de la peinture au Québec, 1940-1966. Montréal: Musée d'art contemporain, 1967.
- Ulysse Comtois, Guido Molinari. 34ième exposition biennale internationale d'art, Venise (Italie). Ottawa: Galerie nationale du Canada, 1968.
- Panorama de la sculpture au Québec 1945-1970. Montréal: Musée d'art contemporain, 1970.
- Panorama de la sculpture au Québec 1945-1970. Paris: Musée Rodin, 1970.
- Thirteen artists from Marlborough Godard, Toronto and Montreal. New-York: Galerie Marlborough Godard, 1974.
- Ulysse Comtois. Sackville: Owens Art Gallery, Mount Allison University, 1976.
- Trois générations d'art québécois, 1940-1950-1960. Montréal: Musée d'art contemporain, 1976.

Crédits

Sélection des oeuvres,
réalisation du catalogue et coordination du projet:
Manon Blanchette

Photographies:

Selon la liste des oeuvres

Centre de documentation Yvan Boulerice, tous les numéros et la page couverture sauf:

1. Galerie nationale du Canada, no. 16, 80, 82, 111.
2. Victor Sakuta pour le Agnes Etherington art Centre pour l'oeuvre intitulée 10,000 lieux sous terre et no. 27.
3. Art Gallery of Ontario, no. 50, 72, 83.
4. Le Musée des beaux-arts de Montréal, no. 79, 115.
5. Sarnia Public Library and Art Gallery, no. 110.
6. Banque de Nouvelle-Ecosse, no. 130, 134.

Recherche:

Louise Gagné

Assistance:

Charles Lévy

Conception graphique:

Serge Savard

Maquette de la couverture:

Pierre E. Roy

Typographie:

Compo Em Inc.

Musée d'art contemporain

©Ministère des Affaires culturelles, 1983

Dépôt légal: Bibliothèque nationale du Québec

2^e trimestre 1983

ISBN: 2-551-05722-1



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