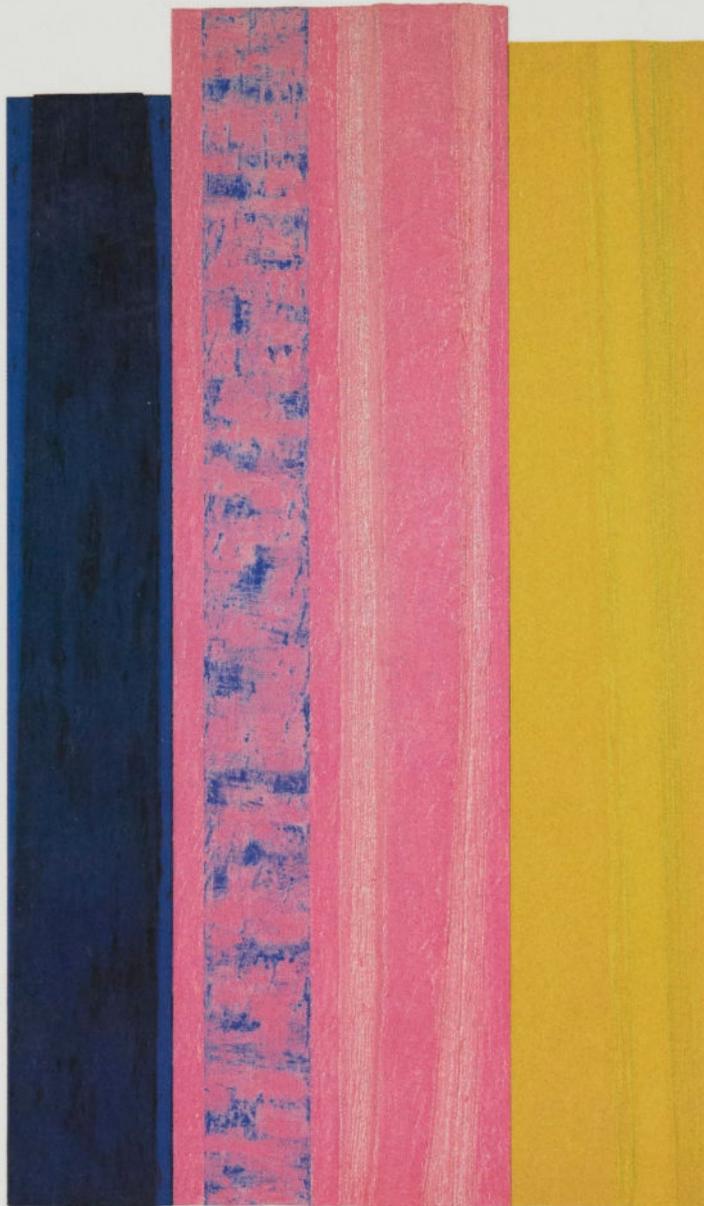


Louis Comtois La Lumière et la couleur



SOUS LA DIRECTION DE JEAN-ÉMILE VERDIER







**Louis Comtois** La Lumière et la couleur



**Louis Comtois** La Lumière et la couleur

SOUS LA DIRECTION DE JEAN-ÉMILE VERDIER

**Méridien**



MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL

L'exposition *Louis Comtois : La Lumière et la couleur*,  
organisée par le Musée d'art contemporain de Montréal,  
est présentée du 17 mai au 20 octobre 1996.

Les Éditions du Méridien bénéficient du soutien financier du Conseil des Arts du Canada  
pour son programme de publication.

Conception et réalisation graphique :  
Lacroix O'Connor Lacroix

Infographie :  
Groupe ComposArt inc.

Séparations de couleurs :  
Allard Photo-Litho Inc.

Impression :  
P.C.A. Imprimeur-Lithographe  
Anjou (Québec)

Sous la direction de Christiane Abboud (Méridien) et de Chantal Charbonneau (MACM).

Photos :  
Guy Couture, page 61  
Denis Farley, pages 43, 47, 59  
Scott Frances, page 36  
Jacques Grenier, page 4  
Jean-Guy Kérouac, page 57  
Larry Ostrom, page 39  
Richard-Max Tremblay, couverture, pages 12, 59, 61, 65, 73, 75

La Fiducie Louis Comtois est représentée par  
la Olga Korper Gallery, Toronto, (416) 538-8220

*Louis Comtois : La Lumière et la couleur*  
ISBN 2-89415-158-6

Tous droits de reproduction, d'édition, d'impression, de traduction, d'adaptation, de représentation,  
en totalité ou en partie réservés en exclusivité pour tous les pays. La reproduction d'un extrait quelconque  
de cet ouvrage, par quelque procédé que ce soit, tant électronique que mécanique,  
en particulier par photocopies ou par microfilm, est interdite sans l'autorisation écrite des  
Éditions du Méridien, 550, rue Sherbrooke Ouest, bureau 870, Montréal (Québec) H3A 1B9 et du  
Musée d'art contemporain de Montréal, 185, rue Sainte-Catherine Ouest, Montréal (Québec) H2X 1Z8.

© Éditions du Méridien  
© Musée d'art contemporain de Montréal  
Dépôt légal — Bibliothèque nationale du Québec, 1996

Page couverture :  
**LIGHT IDIOMS : INDIGO — PINK — YELLOW, 1989**  
Huile, cire, bois, gaze et jute imbibé de plâtre sur bois  
Trois panneaux  
243,6 x 143,4 cm

Collection du Musée d'art contemporain de Montréal  
Don de l'artiste et de Reiner Schürmann, grâce à la collaboration de l'American Friends of Canada

Le Musée d'art contemporain de Montréal tient à remercier les prêteurs et les organismes suivants :  
Louise Brochu et René Lampron  
John A. Schweitzer  
La Fiducie Louis Comtois  
L'American Friends of Canada

REMERCIEMENTS	8
AVANT PROPOS Jean-Émile Verdier	9
INTRODUCTION Gilles Godmer	10
LOUIS COMTOIS par Louis Comtois	13
<i>Paradoxes</i>	14
<i>New York 1985</i>	16
<i>Giotto précurseur de la modernité</i>	18
TÉMOIGNAGES	25
<i>Colors</i> Shirley Kaufman	26
<i>Better than language : Light</i> Reiner Schürmann	27
ANALYSE	37
<i>La Couleur et son fond</i> (Extrait) René Payant	38
L'ŒUVRE PEINT DE LOUIS COMTOIS par Jean-Émile Verdier	51
BIOBIBLIOGRAPHIE	78
LISTE DES ŒUVRES DE L'EXPOSITION	85

---

## Remerciements

À titre d'ami de longue date de cet artiste de grande classe, le regretté Louis Comtois, je me réjouis que l'honneur revienne aux Éditions du Méridien de lui rendre cet hommage posthume.

L'envergure intellectuelle de l'homme, son talent exceptionnel, sa finesse d'esprit et son charme personnel lui ont valu de tisser, au cours de sa trop courte vie, des amitiés valorisantes de part et d'autre.

En publiant cet ouvrage, nous avons en mémoire sa mère, les membres de sa famille et ses amis proches tels : Monsieur Reiner Schürmann, philosophe et écrivain, professeur au New School de New York, décédé trois ans après lui ; Madame Olga Korper, propriétaire de la Olga Korper Gallery à Toronto ; Madame Jeanne Thayer et Monsieur Walter Thayer, membres du conseil d'administration du Museum of Modern Art, entre autres ; Monsieur Marcel Brisebois, directeur du Musée d'art contemporain de Montréal ; Maître Alan Schwartz, c.r., avocat et collectionneur de Toronto ; Monsieur Paul Frazer, ministre à l'ambassade du Canada à Washington ; et Monsieur Ronald Fagan, du Secrétariat général de l'ONU.

Je tiens particulièrement à remercier Monsieur Jean-Émile Verdier qui a travaillé avec tant de diligence et qui, sans avoir eu le privilège de connaître l'artiste, l'a compris et admiré. C'est cette admiration que nous pouvons retrouver dans les pages suivantes.

Enfin, merci à Monsieur Gilles Godmer, Mesdames Lucette Bouchard et Chantal Charbonneau du Musée d'art contemporain de Montréal, qui nous ont grandement aidés dans la réalisation de cet ouvrage.

*J. Fernand Tanguay  
Président du conseil d'administration  
Éditions du Méridien*

Pour concevoir objectivement et saisir l'universalité du travail de Louis Comtois, expliciter celui-ci aurait été une entreprise aussi veine que prétentieuse. Nous avons préféré donner les moyens de s'y repérer, d'abord à l'aide de l'exposition *Louis Comtois : La Lumière et la couleur* présentée au Musée d'art contemporain de Montréal. Le Musée possède aujourd'hui une quarantaine d'œuvres de l'artiste, une collection qui, à notre connaissance, est la plus à même de témoigner, selon les propres termes de Gilles Godmer, le conservateur de l'exposition, des principaux moments créateurs de l'œuvre de Louis Comtois.

De plus, se repérer en réunissant cinq textes ; trois textes de Louis Comtois, un de Reiner Schürmann, et un autre de René Payant. *Paradoxes, New York 1985* et *Giotto précurseur de la modernité* de Louis Comtois décrivent l'horizon théorique et historique dans les limites duquel Louis Comtois aura toujours travaillé. *Comment travaillait Louis Comtois* de Reiner Schürmann nous invite à découvrir l'artiste en Louis Comtois jusque dans le quotidien. *La Couleur et son fond* de René Payant témoigne des premiers effets de l'œuvre de Louis Comtois sur le discours. Parlant de ce discours, René Payant insiste bien sur le fait que le travail de Louis Comtois est premier, et que le discours qu'un tel travail est susceptible de produire « ne peut prétendre à la vérité ou à l'exclusivité. Il n'a de sens et ne rend justice à l'œuvre, continue René Payant, que parce qu'il est un effet, parce qu'il cherche à dire dans les formes du texte l'animation de la surface colorée dont il témoigne après coup, ou en contrecoup, de l'efficacité ». C'est à travers les rets d'un tel texte que nous pouvons saisir la puissance des œuvres de Louis Comtois à enrichir la connaissance intellectuelle dès lors qu'elles forcent le discours à s'engager sur cette voie où une impossibilité demande à être levée, celle d'avoir à parler objectivement de la couleur de manière à saisir l'universalité de ses effets.

Pour nous permettre, en dernier lieu, de nous repérer dans l'œuvre de Louis Comtois, nous avons établi un découpage du travail de l'artiste en marquant les différents tournants que Louis Comtois s'imposait. Car enfin, il trouve à s'incarner d'abord et avant tout dans une rigoureuse continuité traversant vingt années d'activité picturale. Cette continuité, nous la repérons dans l'apparente discontinuité qui marque la variation dans les moyens que Louis Comtois se donnait pour accomplir son activité de peintre. Ces moyens sont à chaque fois des contraintes faisant obstacles à sa pratique. Louis Comtois s'imposait ainsi de surpasser ces obstacles à chaque fois au nom de l'essence d'une pratique artistique qui ne peut pas ne pas les transcender. Autrement dit, se donner des contraintes pour se donner les moyens de toujours mettre à l'épreuve une attitude d'artiste. C'est en traversant les apparentes discontinuités qui adviennent dans l'activité picturale de Louis Comtois que la nature de cette attitude est susceptible d'être mise en évidence. Telle est du moins l'hypothèse qui nous a conduit à une telle présentation de l'œuvre peint de Louis Comtois.

---

## Introduction

Pendant plus de vingt ans, le travail de peinture de Louis Comtois s'est développé par moments créateurs auxquels correspondait généralement la présentation d'expositions remarquées; l'une d'entre elles eut d'ailleurs lieu au Musée d'art contemporain de Montréal, en 1975. La mort de l'artiste, survenue au tout début de la présente décennie, est venue clore l'œuvre prématurément. Par la suite, le Musée d'art contemporain de Montréal est devenu le dépositaire d'un don d'œuvres important qui constitue le cœur de l'exposition *Louis Comtois: La Lumière et la couleur*.

Ainsi, sans qu'elle soit à proprement parler une rétrospective, cette exposition veut d'abord présenter au public le travail d'un artiste qui, avec beaucoup de rigueur, s'est constamment appliqué à développer un langage pictural dominé par la fascination de la couleur. L'exposition veut aussi rendre compte des répercussions esthétiques inattendues qu'a eues, sur l'évolution de son travail, l'exclusivité de cette préoccupation. C'est ce que ce don nous permet de faire aujourd'hui. Assorties à celles que le Musée a acquises au fil des années, ces œuvres, de même que le prêt de trois tableaux généreusement consenti par des collectionneurs, donnent la possibilité d'esquisser, à travers cette présentation, le portrait de quinze années de carrière.

On peut donc dire que chez Comtois la couleur, et ultimement la lumière qui la crée, déterminèrent le programme esthétique d'une vie. À quelques reprises, lors d'entrevues, mais en particulier dans un court texte de 1985, Louis Comtois aura d'ailleurs fait ressortir le caractère paradoxal et complexe de sa peinture<sup>1</sup>. Ainsi, il aura d'abord mis en évidence l'idée qui associe parfois la peinture au monde spirituel; l'exigence, l'ascèse même qu'elle commande lorsqu'on s'y consacre entièrement, comme il l'a fait lui-même. D'un même souffle, il en aura souligné la sensualité, l'aspect presque charnel par lequel se manifeste sa capacité à viser les émotions, à mobiliser l'affect.

Bien qu'ils coexistent dans l'ensemble de son travail de peinture, et ce depuis les débuts, chacun de ces deux pôles aura cependant été identifié plus particulièrement à l'une des deux décennies qu'a duré la carrière de Comtois. L'extrême rigueur, voire l'austérité, par moments, des grands acryliques sur toile qui ont surtout marqué les années soixante-dix, aura davantage mis en valeur leur côté immatériel, disposant au recueillement et à la contemplation (l'impression de se perdre dans la couleur). Toutefois, sans renier le caractère sensuel qu'elle revêt du même coup — l'un et l'autre aspect sont d'ailleurs inextricablement liés, même s'il y a volonté ici de les départager — on retient surtout, de la peinture de ces années, une couleur insaisissable, diffuse, aux accents désincarnés.

Puis, au début des années quatre-vingt, suite à l'approfondissement de cette recherche qu'elle poursuit sur la couleur, la peinture de Comtois connaît des

---

changements importants. Dès ce moment et jusqu'à sa mort, l'artiste, qui délaisse l'acrylique et la toile pour l'huile d'abord, puis pour d'autres techniques plus sophistiquées qui constituent désormais la base de sa peinture, s'adonnera à des expérimentations poussées, sur le support principalement.

Marqué par une matérialité manifeste, le support, dorénavant, se fait tout à la fois bois, plâtre, ciment, jute, etc. Choisis entre autres pour la diversité de leur texture et pour leur aptitude à accueillir la couleur, ces matériaux ont tendance cette fois à en faire ressortir l'aspect tactile, à en magnifier la sensualité à travers nuances et variations qualitatives des surfaces. (Étrangement, et bien que plus sensuelle, la couleur semble parfois plus évanescence.) À quelques reprises, surtout vers la fin des années quatre-vingt, Comtois usera d'une analogie avec la peau humaine, confirmant de la sorte le caractère hautement matériel du tableau, — et de la couleur qui le constitue<sup>2</sup>.

Mais l'ensemble de cette peinture aura ses exigences pour qui veut la fréquenter ; elle ne se livrera qu'en fonction du temps qu'on voudra bien mettre à l'approcher. Élaboré dans le temps, chaque tableau en réclamera sa part au visiteur, condition absolue pour qu'une rencontre authentique puisse avoir lieu. Ce n'est qu'après avoir fait l'objet de cette attention que le tableau est susceptible de s'ouvrir et de « toucher », donnant la mesure de ce qu'il peut offrir, des ressources insoupçonnées qu'il contient. Ce n'est qu'à ce moment qu'une relation très intime (on parlera alors d'expérience) est possible avec lui.

Y mettre le temps est donc la seule consigne que le visiteur ait à retenir. Ce qui advient par la suite est de l'ordre de l'expérience personnelle, jamais réductible à l'expérience vécue par un autre. Le visiteur doit ainsi fréquenter ces œuvres pour lui-même ; lui seul peut « vibrer » ou non, plus ou moins intensément d'ailleurs, à telle ou telle couleur. Car c'est là l'un des pouvoirs de la couleur chez Comtois : nous ramener à nous-mêmes<sup>3</sup>.

Et c'est en définitive ce que propose cette exposition parcours. Elle nous invite à faire connaissance avec une œuvre qu'on dit parfois difficile — alors qu'elle ne demande qu'ouverture et disponibilité —, objet de toute une vie (prématurément interrompue) de créateur. Dans un même élan, elle propose au visiteur généreux de faire l'expérience de ce que cette peinture a de surprenant à offrir à son tour. De ce don réciproque, un modèle de communication humaine peut naître.

*Gilles Godmer*

#### NOTES

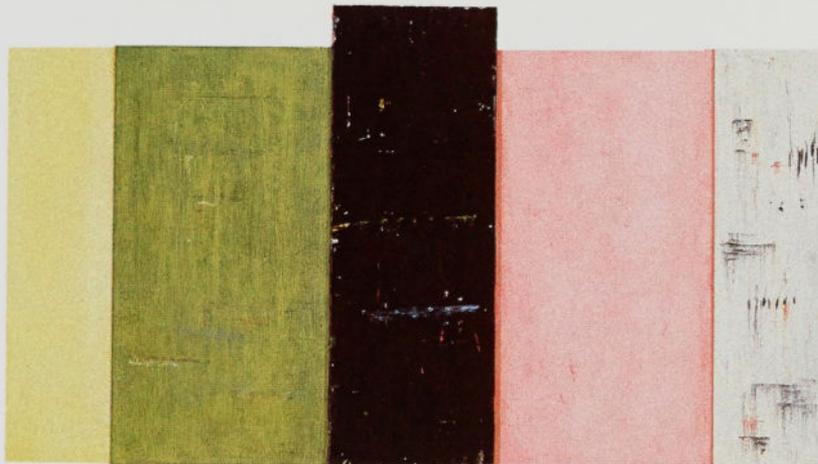
1. « Elle (la peinture) englobe tout, depuis les émotions sensuelles de la rétine, en passant par une certaine ascèse dans l'organisation de son temps, puis par la rigueur de l'intelligence, et jusqu'à cette vibration qui doit atteindre ce qu'on appelle le spirituel, le "sublime". » Louis Comtois. *New York 1985*, repris dans le présent ouvrage en p. 16.

2. Lepage, Jocelyne. « Louis Comtois from New York ». *La Presse*. [22 mars 1986], p. F-1.

3. Payant, René. « La Couleur et son fond ». *Galerie Jolliet*, N° 3 (oct. 1980), repris dans le présent ouvrage en p. 38.

**SANS TITRE, 1983**

Carton ondulé, balsa,  
métal et techniques  
mixtes sur papier  
Quatre panneaux  
57 x 78 cm  
Collection du Musée  
d'art contemporain  
de Montréal  
Don de l'artiste et de  
Reiner Schürmann,  
grâce à la  
collaboration de  
l'American Friends of  
Canada



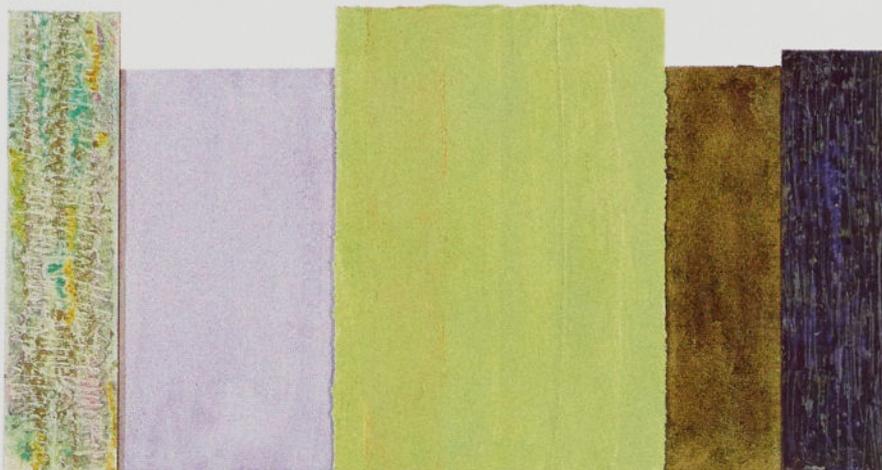
**SANS TITRE, 1984**

Carton ondulé, balsa,  
métal et techniques  
mixtes sur papier  
Cinq panneaux  
57 x 78 cm  
Collection du Musée  
d'art contemporain  
de Montréal  
Don de l'artiste et de  
Reiner Schürmann,  
grâce à la  
collaboration de  
l'American Friends of  
Canada



**SANS TITRE, 1984**

Carton ondulé, balsa,  
métal et techniques  
mixtes sur papier  
Cinq panneaux  
57 x 78 cm  
Collection du Musée  
d'art contemporain  
de Montréal  
Don de l'artiste et de  
Reiner Schürmann,  
grâce à la  
collaboration de  
l'American Friends of  
Canada



**Louis Comtois**  
**par Louis Comtois**

---

---

## Paradoxes

- À la question : quelle est votre participation à l'art contemporain ?
- Je réponds : un paradoxe.
- Je me limiterai à faire un constat de ce paradoxe et non pas une analyse de mon travail.
- Ce qui est le rôle du spécialiste donc du critique et non le mien qui est de peindre.

### 1. Paradoxe social :

- [L']Artiste est une distorsion dans le système.
- Fonction de créateur refusée par la société qui fait de l'artiste un être non intégré dans le système.
- Ce qui est là sa force révolutionnaire.
- Donc la société le considère comme un marginal, elle le rejette mais elle en a aussi profondément besoin.
- Depuis le début de l'histoire que l'art existe, ce qui en est la preuve.

### 2. Il y a aussi dans mon travail le paradoxe de la perception :

- Le rythme du monde moderne ne permet pas la contemplation.
- La course contre la montre, les médias de publicité qui sont faits pour être perçus rapidement, l'image de la T. V., du cinéma — contradiction paradoxes.
- Tout cela va à l'encontre du temps de perception que demande mon travail (cf. Pleyne : le temps de l'œuvre de Louis Comtois).

Regarder un tableau fait réfléchir :

- Par contre, il est nécessaire de prendre le temps de réfléchir, de s'arrêter, de penser pour ne pas être complètement assimilé par le système.
- Donc il y a paradoxe entre le temps de perception nécessaire et le rythme de la vie moderne.

### 3. Enfin le paradoxe plastique de mon travail :

- Tout d'abord monochrome donc minimal.
- Mais avec le temps de contemplation, l'œuvre se structure, se complique jusqu'à créer une distorsion des plans, de la surface par le dessin de la couleur.

A la question: Quelle est votre participation à l'art contemporain?

Je réponds: Un PARADOXE

- Je me limiterai à faire un constat de ce paradoxe et non pas une analyse de mon travail

- Ce qui est le rôle du spécialiste donc du critique et non le mien qui est de peindre.

① Paradoxe SOCIAL:

- Artiste est une distorsion dans le système

- Fonction <sup>de créateur</sup> refusée par la société qui fait de l'artiste un être non intégré dans le système

La peinture est pour moi beaucoup de choses. Avant tout, c'est la possibilité de vivre une expérience à un haut niveau – possibilité que, pour mon compte, je ne vois offerte dans aucun autre domaine de la vie. Elle englobe tout, depuis les émotions sensuelles de la rétine, en passant par une certaine ascèse dans l'organisation de son temps, puis par la rigueur de l'intelligence, et jusqu'à cette vibration qui doit atteindre ce qu'on appelle le spirituel, le « sublime ». Être peintre, c'est ne pas craindre d'assumer cette qualité de vie-là.

Voici les noms de quelques peintres, tant aimés depuis toujours et dont j'ai tant appris : Giotto, Piero della Francesca, Vermeer, Cézanne, Matisse, Barnett Newman, Rothko. À quoi il faudrait ajouter quelques autres, moins bien connus, des années soixante-dix (Brice Marden, Robert Mangold, Robert Ryman) et quatre-vingt (Anselm Kiefer). Chez tous, c'est la grande rigueur de composition qui me fascine tant ; et chez tous, sauf Kiefer, la lumière qui se dégage de leurs surfaces. Je me souviens avoir passé une semaine entière à Padoue, à la chapelle des Scrovegni, à contempler et à analyser les fresques de Giotto. Les premiers jours, les gardiens se sont inquiétés : j'étais là quand ils ouvraient, et je repartais quand ils fermaient. Ensuite, ils m'ont laissé entrer gratis. C'est là que mon travail a pris un tournant décisif. J'y ai découvert un espace pictural d'une nature unique, que j'appelle oblique. Brièvement, cela signifie que les plans visuels ne sont ni simplement juxtaposés, comme dans la peinture minimale, ni placés en profondeur, comme dans la peinture d'illusion. L'étiquette asinienne d'« enfance de la perspective » qu'on a l'habitude de coller à Giotto passe à côté de ce tiers espace. J'ai trouvé quelque chose de semblable chez Piero, avec une accentuation plus forte de la verticalité. Tous deux ont en outre un sens de la couleur que la plupart des peintres d'aujourd'hui non seulement n'atteignent pas, mais ne perçoivent même plus pour pouvoir au moins le leur envier.

Pour moi, une grande œuvre se reconnaît tout de suite à un mélange de subtilité et de force, à parts égales. Qu'on enlève la force, et on obtiendra de la niaiserie décorative ; qu'on enlève la subtilité, et ce sera brut comme un coup de botte. Depuis dix ans maintenant, je travaille à mettre en marche une problématique abstraite qui s'inspire de cette alliance entre nuances et vigueur dont le trecento et le quattrocento ont établi la norme. La figure ne m'intéresse jamais en peinture, et l'épisode, je ne le vois même pas. On obtient des réponses puissantes des anciens seulement à condition de leur poser des questions actuelles. Ma question à moi concerne exclusivement l'interaction entre la lumière d'un tableau et son espace abstrait.

J'ai eu la chance d'arriver à New York à une grande période, celle de l'art minimal, mouvement qui suivait de près les maîtres de l'abstraction expressionniste américains. J'ai ainsi pu assimiler des tranches décisives d'histoire de l'art, qui m'ont « fait ». Après avoir digéré cet enseignement, j'essaie maintenant d'aller plus loin. Je

---

ne crois pas au réchauffé, à la redite (danger qui menace tant d'artistes partout qui peignent « à la manière de... »). Mais je ne crois pas non plus qu'on puisse faire du bon travail sans avoir vraiment lutté avec nos grands devanciers (danger des artistes américains, pour qui, dans les mots du plus connu des « nouveaux sauvages », Jackson Pollock est déjà trop loin en arrière pour pouvoir lui faire face). Je crois à une assimilation de l'histoire telle qu'elle permette de continuer, en articulant de nouveaux problèmes.

L'abstraction est tellement jeune encore. Elle n'a même pas un siècle — si l'on considère le carré noir de Malevitch (1915) comme le premier tableau réellement abstrait, soixante-dix ans ! Comment la déclarer terminée ? Bien au contraire, tout ne fait que commencer.

On n'a pas besoin du spectacle des rues new-yorkaises, dans mon quartier par exemple, pour savoir que les choses ne vont pas bien dans ce monde ; il suffit de lire les journaux. Au milieu de l'irréflexion qui est au départ de la plupart des craquements dans la marche des choses, avec les angoisses cachées et la décadence affichée qui s'ensuivent, je voudrais, par ma peinture, apporter un peu de paix et de joie aux quelques rares personnes qui prennent le temps de regarder. Mes peintures demandent au spectateur du temps. S'il n'est pas prêt à un effort de contemplation, elles ne lui diront rien. Pour saisir ce qui se passe sur la toile — ou sur le bois, le métal, le plâtre et le ciment, supports que j'utilise maintenant — pour comprendre comment une couleur donne la mesure à une autre et comment leur conjonction distord la planéité, il faut s'attarder. C'est mon expérience que peu de gens sont capables de donner ce temps. Pour ceux qui y réussissent, la lumière, absorbée diversement par ces matériaux de support et renvoyée en transparence par les couches multiples d'huile et de cire, saisit à son tour le spectateur. En arrivant devant l'un de ces tableaux, on croit qu'on a tout de suite tout vu. Mais plus on regarde, plus le tableau s'avère complexe. La peinture demande beaucoup avant de commencer à donner. Il faut de la générosité de la part du spectateur. S'il est capable de la fournir, les événements de surface peuvent déclencher des émotions qui ajustent ses façons de voir. Voilà ma démarche. Il y en a d'autres.

---

## Giotto, précurseur de la modernité.

### Analyse de quelques fresques

*Giotto – florentin transformé par une expérience romaine qui l'avait mis en contact non seulement avec Cavallini lui-même mais aussi avec les sources de Cavallini remontant à la fin de l'Antiquité et au début de l'ère chrétienne, Giotto, descendant des sculpteurs romans plutôt que des peintres byzantinisants – comptait sur la puissance du volume; c'est-à-dire qu'il concevait la tridimensionnalité non comme une qualité inhérente à un milieu donné et communiquée par celui-ci aux différents objets, mais comme une qualité inhérente aux différents objets en tant que tels. Giotto, donc, s'efforçait de conquérir la troisième dimension en manipulant le contenu plastique de l'espace plutôt que l'espace lui-même; jusque dans ses compositions les plus tardives, comme la Naissance de saint Jean et la Résurrection de Drusiane de la chapelle Peruzzi à Santa Croce, l'espace est engendré par les solides au lieu de leur être antérieur [...]*

*[Le problème de l'espace d'un tableau soulevé par Giotto et Duccio] était si nouveau – ou plutôt il avait été si complètement absent pendant tant de siècles, de la scène européenne occidentale – que ceux qui les premiers l'ont à nouveau soulevé méritent encore le titre de « pères de la peinture moderne ».*

*L'espace d'un tableau peut être défini comme un espace apparemment tridimensionnel, composé d'éléments (ou pseudo-éléments comme les nuages) et d'intervalles, étendue qui semble s'étendre indéfiniment, mais pas nécessairement infiniment, derrière la surface peinte objectivement bidimensionnelle; ce qui signifie que cette surface peinte a perdu la matérialité qu'elle avait possédée dans l'art de l'apogée du Moyen-Âge. Elle a cessé d'être une surface opaque et impénétrable, et elle est devenue une fenêtre par laquelle nous regardons une portion du monde visible. « Les peintres devraient savoir, dit Léon Battista Alberti, qu'ils se déplacent sur une surface plane avec leurs lignes et que, lorsqu'ils remplissent de couleurs les surfaces ainsi définies, la seule chose qu'ils cherchent à réaliser est que les formes des choses vues apparaissent sur cette surface plane comme si elle était faite de verre transparent »; et, encore plus explicitement même: « Je trace un rectangle de la taille qui me plaît, et j'imagine que c'est une fenêtre ouverte par laquelle je regarde tout ce qui y sera représenté. »<sup>1</sup>*

Cet exergue pris de Panofsky indique les traits majeurs de mon étude sur Giotto, à savoir: Giotto et la « modernité », le jeu des plans de profondeur, et surtout l'espace tel qu'il apparaît à travers ce qu'il est convenu d'appeler « la perspective ». Ces traits, je les réunis cependant sous un principe organisateur différent de celui de Panofsky.

#### L'interprétation traditionnelle de Giotto

Le rôle qu'on a l'habitude d'assigner à Giotto dans l'histoire de la peinture – du moins depuis Alberti, Michel-Ange et Léonard – est lié au problème de la perspective. Giotto serait celui qui a découvert la perspective; il l'aurait « redécouverte » plutôt, s'inspirant ainsi de la fin de l'Antiquité par delà plus d'un millénaire



GIOTTO  
Saint François renonçant aux biens de la terre  
Chapelle Bardi, Santa Croce, Florence

d'iconographie chrétienne à espace « plane ». Il aurait été en somme celui qui rompt avec le « byzantinisme ». Cette appréciation traditionnelle de Giotto s'accompagne d'une réserve : étant innovateur en matière de perspective, il aurait articulé celle-ci avec bien des défauts, d'une manière préscientifique par rapport au  $xv^e$  siècle. On ne peut exprimer cette évaluation traditionnelle de Giotto plus clairement que ne le fit Vasari. Celui-ci divise l'art selon trois stades organiques de croissance : l'enfance, l'adolescence et la maturité. Il considère Cimabue et Giotto responsables parmi les peintres pour la renaissance de l'art après le barbarisme et la dégénérescence médiévaux, donc il les place au premier stade. Masaccio représente le deuxième. Et Léonard, Raphaël et Michel-Ange, le troisième.

À côté de la découverte de la perspective, on a l'habitude de louer chez Giotto le réalisme des figures. Ici encore l'innovation paraît clairement quand les fresques sont comparées avec l'art byzantin. À l'immobilisme, au canon des types, à l'absence d'expressivité dans cet art s'opposeraient chez Giotto des visages véritablement humains. Il serait ainsi le peintre qui aurait exprimé le premier la souffrance, la joie, etc. La découverte de la perspective et le réalisme expressif se joignent d'ailleurs selon cette interprétation reçue pour faire de Giotto celui qui peignait des scènes de la terre au lieu de figures saintes sans environnement, qui ouvrait « une fenêtre par laquelle nous regardons une portion du monde visible » au lieu du monde invisible.

« Le génie de Giotto, dit Boccaccio, était d'une telle excellence qu'il n'était rien de ce que produit la nature, mère et opératrice de toutes choses, dans le cours de la perpétuelle révolution des cieux, qu'il ne puisse dépeindre au moyen du stylet, de la plume ou du pinceau, avec une telle vérité que le résultat semblait être non pas semblable à l'une de ses œuvres, mais l'une de ses œuvres mêmes<sup>2</sup>. »

### L'espace binaire

Cette double appréciation de l'œuvre de Giotto n'est évidemment pas fautive, mais elle me paraît incomplète.

Je regarde ces fresques en peintre. La première évidence qui saute alors aux yeux, c'est que la soi-disant conquête de la perspective se résume la plupart du temps en une interaction de pas plus de deux plans. C'est la prétendue incapacité de Giotto de produire une « véritable perspective » — d'agencer, comme le feront les maîtres ultérieurs, de nombreux plans en profondeur, se perdant à l'infini — qui fait l'intérêt « moderniste » de ses fresques. Que le jeu binaire des plans soit dû aux tâtonnements de « l'enfance » ou à un projet pictural délibéré n'est pas ce qui importe ici. Il s'agit plutôt de voir que le mouvement qui anime les figures, les ébauches d'architecture tridimensionnelle, la « puissance du volume », l'« humanisme » de Giotto *découlent du jeu des plans*. L'espace positif-négatif ne s'ajoute pas aux autres éléments picturaux comme un facteur parmi d'autres, mais il est *leur principe organisateur*. C'est en vertu de cet espace à deux plans et non pas tant en



GIOTTO  
L'Apparition à Arles  
Chapelle Bardi, Santa Croce, Florence



GIOTTO  
La Mort de saint François  
Chapelle Bardi, Santa Croce, Florence

---

raison de ses autres « découvertes » et « innovations », qu'on peut appeler Giotto le « père de la peinture moderne ».

## 1. L'église Santa Croce à Florence<sup>3</sup>

### La chapelle Bardi

Les fresques y sont composées de six panneaux représentant six scènes de la vie de saint François. À cause de la structure verticale et très étroite de la chapelle, ces scènes doivent se lire individuellement. Elles n'ont entre elles aucune relation – contrairement, par exemple, aux fresques de la chapelle des Scrovegni, qui « racontent une histoire », qui se répondent l'une à l'autre. Le mur de gauche de la chapelle Bardi comprend trois panneaux. Le premier, en haut, représente *Saint François renonçant aux biens de la terre*. Celui du centre, *L'Apparition à Arles*, et en bas, on voit *La Mort de saint François*. Dans ces trois panneaux paraît une « tentative » de troisième dimension. Étant seulement ébauchée, celle-ci fait des fresques en question une œuvre presque « abstraite ». C'est là la pertinence et l'originalité de la peinture de Giotto. *L'Apparition à Arles* est le meilleur exemple. Au premier plan se trouve une petite balustrade supportant quatre colonnes. Ces quatre colonnes se confondent aux piliers des trois arches du fond et, par conséquent, annihilent la profondeur. D'autres part, derrière ces arches apparaît un mur, lui aussi ramené en avant : la valeur de la couleur situe ce mur au même plan que le sol et détruit ainsi l'idée de perspective. Quant aux moines, ils sont tous traités en à plat et se trouvent tous au même plan par rapport au ciel. Celui qui est debout à gauche dans l'arche s'intègre dans le même plan que le mur de fond sur lequel il s'aplatit. Du jeu apparent des superpositions il ne reste ainsi que deux plans : le premier, fait de la petite balustrade et des piliers des arches, le deuxième qui comprend le sol, le mur apparaissant au travers des arches, le ciel et les personnages. Ces deux plans créent un espace binaire, donc un espace abstrait sans référence à la réalité architecturale. Mais ce rapport des plans polaires ne creuse pas la surface du mur peint. Il suggère seulement une légère profondeur, qui brise la mise à plat pour donner plus d'énergie et de tension à la surface.

Nous nous trouvons devant une œuvre quasi « abstraite » qui déjoue la profondeur, l'illusion, qui semble donc rejoindre les idées et les conceptions des avant-gardes de l'espace pictural contemporain.

Il serait trop long ici de prendre chacune des douze scènes des chapelles de l'église Santa Croce. Mais je voudrais encore prouver cette thèse en regardant *La Mort de saint François*. Par le dépouillement de la composition, Giotto atteint là un calme, une sérénité mêlés à la force et à l'intensité, qui sont le propre des grands réductionnistes.

La structure se divise essentiellement en deux parties horizontales. La première : le ciel et le mur, la deuxième : les personnages. Ces deux masses ont un rapport encore une fois binaire mais sans réelle profondeur car la couleur du ciel et du mur répond à certains personnages agenouillés au premier plan. Ainsi est brisée l'idée



**GIOTTO**  
La Résurrection de Drusiane  
Chapelle Peruzzi, Santa Croce, Florence

de perspective au profit des rapports de plans très rapprochés. Il s'agit, ici encore, d'une fausse profondeur plutôt que d'un espace en perspective.

Dans cette *Mort de saint François*, on voit d'ailleurs tout particulièrement le réalisme humain. Certains visages sont crispés de douleur, d'autres sereins. Mais n'a-t-on pas souvent confondu expressivité des figures avec un projet de peinture naturaliste ? C'est là, à mon avis, la grande erreur. Ces visages sont posés sur des corps qui ne sont que des masses dans un espace « plane ». Les corps ne sont pas « sculptés » (comme plus tard avec Raphaël, Léonard ou Michel-Ange) on ne peut pas les cerner. Ce sont des formes aplaties dans l'espace, s'intégrant à un mur ou à un ciel. De là la parenté avec un espace abstrait moderne. Giotto est peut-être un peintre abstrait beaucoup plus qu'un peintre réaliste. Il a brisé la planéité byzantine mais pour mieux rendre cette relation des plans. Chez les byzantins, l'espace était bloqué ; chez Giotto, il s'anime, vibre et vit.

### La chapelle Peruzzi

*La Résurrection de Drusiane* et *L'Ascension de Jean l'Évangéliste* sont des fresques toutes deux construites sur le même principe spatial : un ciel sombre, une architecture sans point de fuite, donc plate, et des personnages au premier plan. On ne peut s'empêcher de voir ici la surface du ciel rappeler celle des personnages. L'architecture peinte sert de lien entre les deux surfaces, de « glissoire », si je puis dire, entre le fond (le ciel) et la forme (les personnages). L'architecture s'étale ici en zigzag, comme un paravent plutôt que comme une construction en point de fuite. Elle ne creuse pas vraiment la surface mais l'active.

« En dépit de toutes leurs imperfections techniques, les œuvres de Duccio et de Giotto font surgir devant nous un espace qui n'est plus discontinu et limité mais (en puissance tout au moins) continu et infini ; et cette impression est produite par le fait que la surface peinte, bien que n'étant plus opaque et impénétrable, a néanmoins conservé cette fermeté plane qu'elle avait acquise durant la période romane et avait conservée à l'apogée du gothique. Le tableau est de nouveau une fenêtre. Mais cette "fenêtre" n'est plus ce qu'elle était avant d'avoir été fermée. Au lieu d'être une simple ouverture taillée dans le mur ou séparant deux pilastres, elle a été garnie de ce qu'Alberti devait appeler un *vetro tralucente* : une plaque de verre imaginaire à la fois plane, ferme et transparente, donc susceptible de tenir lieu, pour la première fois en histoire, de véritable plan de projection<sup>4</sup>. »

Dans *L'Ascension de Jean l'Évangéliste*, le mur gris-vert sert de fond aux personnages qui s'y confondent étrangement, surtout saint Jean. Ce mur, qui joue un rôle de fond, cesse d'être « fond » et devient « forme » au même titre que les personnages. Le ciel, lui, parce que plus foncé, projette vraiment dans un espace imaginaire, mais parce qu'il est aussi foncé que les personnages et le mur sont clairs, qu'il a le même poids visuel que ceux-ci, il est tout de suite ramené en avant et joue un rôle « positif-négatif » ou « blanc-noir » par rapport au mur et aux personnages.



**GIOTTO**  
La Présentation de la Vierge au temple  
Chapelle des Scrovegni, Padoue



**GIOTTO**  
Le Baptême du Christ  
Chapelle des Scrovegni, Padoue

---

Pendant les nombreuses heures que j'ai passées dans les chapelles Bardi et Peruzzi, j'ai entendu les guides parler aux touristes seulement de réalisme et de perspective. Tout cela me paraît une vision bien limitée. Il suffit de voir Masaccio ou Gaddi pour comprendre ce que sont devenus la vraie perspective et le vrai réalisme. Giotto n'a fait qu'aborder ces deux points. Le résultat de son œuvre nous transporte ailleurs : dans la modernité où tout est rapport de plans, de formes, de lumière, sans que la surface matérielle soit vraiment creusée. Le réalisme des visages n'est qu'une parenthèse sur des formes qui ont un rôle d'abord spatial. Cela nous fait vite oublier l'aspect expressionniste de l'œuvre.

## 2. La chapelle des Scrovegni – Padoue

« À partir de cet intérêt pénétrant dans les traits essentiels de la nature et de l'art, émerge rapidement une nouvelle relation entre l'espace pictural et la surface plane du mur. La conception que Giotto se faisait de ce que devrait être cette relation apparaît vivement à Padoue par les pourtours qui encadrent les scènes d'histoire et qui les unissent à la réalité rectangulaire coarchitecturale de la chapelle<sup>5</sup>. »

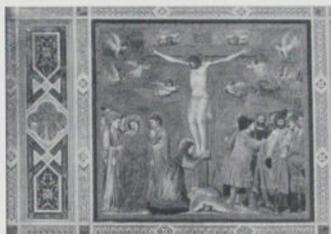
Les murs de la chapelle des Scrovegni sont nus : pas de colonnes, pas de moulures. Seules six grandes fenêtres se trouvent sur l'un des murs. Elles fonctionnent comme des sources de lumière en plus de l'ouverture au-dessus de la porte, et éclairent les fresques. Chaque mur est divisé en carrés égaux, chacun de ceux-ci étant entouré d'une petite bande de couleur rouge brique. Aussi, des moulures plates peintes en imitation de marbre forment la structure verticale et horizontale des œuvres. Elles entourent chaque scène sans les surcharger. On les remarque à peine.

« Une autre manière importante dont les innovations de Giotto semblent avoir anticipé la Renaissance plus tardive, réside dans la relation unifiée et harmonieuse entre la surface murale décorée et la réalité architectonique qu'elle occupe<sup>6</sup>. »

Il s'agit ici d'une série de trois histoires. La première, qui se déroule tout à fait en haut des deux murs, un peu comme une bande dessinée (par opposition aux chapelles Bardi et Peruzzi), raconte la vie de la Vierge. Vient ensuite la vie de Jésus, et finalement, sa Passion. Notons aussi que ces différentes scènes, la vie de la Vierge exceptée, sont faites pour être vues du centre de la chapelle. Leur centre dramatique converge vers ce centre fictif de la chapelle.

L'espace « plane » se manifeste de deux façons très différentes, soit par l'architecture, soit par les paysages. Les scènes avec architecture démontrent ce paradoxe d'un réalisme spatial qui demeure cependant en continuité avec la surface plane.

Les scènes avec construction architecturale d'abord. Dans *La Présentation de la Vierge*, les éléments architecturaux se placent à 45° par rapport au plan. Mais des personnages se dressent et cachent tous les angles, ce qui détruit l'effet de tridimensionnalité et aplatit la surface. Les figures ne font plus qu'un seul plan avec



GIOTTO  
La Crucifixion  
Chapelle des Scrovegni, Padoue

l'architecture peinte. Le ciel et le sol créent un second plan. On se retrouve encore avec un espace binaire. Il en va de même pour *Les Noces de Cana*. La profondeur est suggérée par une table en forme de L. Mais ici encore des personnages cachent l'angle, et des jarres, à droite, se trouvent alignées en parallèle avec les bords de la surface. Aussi la bande du mur, qui est unie, au-dessus des personnages, court parallèlement à ces jarres et en répète visuellement le plan. Il s'agit, dit John White, d'un cas « d'ambivalence ». Les figures paraissent se suivre en ligne droite alors qu'elles sont placées à angle droit sur deux côtés de la table. Cette illusion est produite à l'aide des personnages debout qui cachent le coin de la table. *La Présentation de Jésus au Temple*, enfin, reproduit le même phénomène. Même si l'architecture se dresse avec un angle léger (on le voit à la base), les extrémités de la structure sont encore cachées par des personnages. L'emplacement de ceux-ci voile l'effet réaliste de la construction, et la situe au même plan que les personnages.



GIOTTO  
Noli me tangere  
Chapelle des Scrovegni, Padoue

Je voudrais terminer ces exemples architecturaux en montrant un détail dans *La Dernière Cène*. L'angle du mur à gauche est complètement aplati, les fenêtres sont alignées avec l'autre mur. Seul le coin droit de la toiture suggère un angle. Mais qu'on regarde le pilier qui supporte le toit. Ce pilier se dessine en transparence à travers le personnage assis au coin droit de la table et même se fond à son vêtement. La tête en revanche se situe nettement en avant du pilier. Inutile de dire qu'il s'agit là d'un exemple très clair de planéité dans la construction architecturale. L'effet de profondeur semble volontairement détruit pour ne laisser place qu'à des masses qui animent l'espace. (Voir encore à ce propos la scène du lavement des pieds.)

Je voudrais maintenant démontrer la planéité des œuvres qui ne comportent pas de structure architecturale mais qui se trouvent dans la nature. J'insisterai aussi sur la « diagonale » qui est un élément de force dans la composition chez Giotto, ainsi que sur le fait de la gravité sur les personnages.



GIOTTO  
L'Ascension  
Chapelle des Scrovegni, Padoue

Dans *Le Baptême de Jésus*, le ciel et l'eau forment un plan homogène, et les deux rochers avec les personnages, un autre. Cette fusion entre les rochers et les personnages résulte du fait que les diagonales des rochers sont brisées, interrompues, arrêtées par les figures. Ainsi les rochers ne se situent visuellement plus derrière les personnages, mais au même plan. Ils servent de force énergétique à la composition en venant heurter la verticalité centrale du Christ. Comme ils ne sont pas construits en profondeur, ils ne sortent pas de la surface plane du mur. Le corps même de Jésus se divise entre ces deux plans ainsi découpés : à partir de la ceinture il est immergé dans l'eau et se confond avec elle, tandis que son torse et sa tête s'inscrivent en série avec les autres personnages. Nous sommes devant une autre œuvre où l'espace est binaire et « plane ». Dans *La Crucifixion*, ce réductionnisme quasi-géométrique est on ne peut plus explicite. Tous les personnages de cette fresque, sauf la Vierge, se découpent sur le fond du ciel et se rapportent à celui-ci comme un espace positif à un espace négatif. La silhouette bleue de la Vierge opère entre ces deux plans comme une cheville. Elle joue un rôle de « repoussoir » par rapport aux autres figures et rend évident le jeu binaire. Dans la

partie supérieure, la position en diagonale des angelots accentue la verticalité et l'horizontalité du bois de la croix. Dans la partie inférieure, ce rôle d'accentuation incombe à Marie-Madeleine, agenouillée à gauche, et au garde se penchant à droite. Le *Noli me tangere*, enfin, est une composition d'une rigueur assez rare. Une diagonale divise le tableau en deux parties presque égales. L'aile de l'ange assis se prolonge dans la ligne oblique du rocher. Ces deux formes créent un seul plan confondant la profondeur du tableau. Nous avons affaire à une proportionnalité. Le ciel se rapporte à la zone rocher-anges-Christ comme les personnages du bas se rapportent à cette même zone (A se rapporte à B comme C à B). Il en résulte que l'œil perçoit le ciel en haut et les personnages en bas (A et C) comme un seul plan contrastant avec la zone intermédiaire (B). Comme dans *Le Baptême de Jésus* et *La Crucifixion*, la diagonale du rocher souligne et met en évidence la position verticale du Christ. Par ailleurs, on sent très bien chez les personnages du bas cette gravité si chère à Giotto et si neuve dans l'art occidental.

« Le sens de la gravité est accompli non seulement par la masse, le volume et la forme, mais, d'une façon plus importante, par la "pose, le support, la distribution des formes en profondeur ainsi qu'à la surface de la peinture". [...] Cette réalité essentielle de la gravité comme force naturelle ne devait pas préoccuper les peintres du XIV<sup>e</sup> postérieurs à Giotto, elle devait constituer en revanche une qualité fondamentale dans le style de Masaccio au début du siècle suivant<sup>7</sup>. »

Je voudrais terminer par l'une des œuvres qui illustre le mieux mon approche, *L'Ascension*. Les éléments qu'on a recueillis des autres œuvres apparaissent ici comme à leur état le plus pur : conflit des diagonales et des verticales, binarité de tous les personnages et du fond sur lequel ils se découpent, polarité entre mouvement de gravité et mouvement ascensionnel.

Dans la moitié supérieure du tableau, des masses disposées en diagonales se confrontent ; le groupe d'anges à gauche doublant le mouvement du Christ, le groupe de droite s'y opposant. Les deux groupes renforcent ainsi l'envolée oblique du Christ. Dans la moitié inférieure du tableau, les personnages agenouillés tirent vers le bas : ils accentuent, eux aussi, le mouvement ascensionnel du Christ. Entre gravité et envolée, entre verticale et diagonale, les deux anges en dessous du Christ jouent un rôle de médiateurs. Ils unifient jusque par la position de leurs mains le haut et le bas de la scène. Ils sont l'élément-clé de la composition. L'énergie que déploie cette œuvre est due à la force des mouvements opposés que prennent ces différentes masses les unes par rapport aux autres. Entre ces formes et le fond, le jeu d'avance et de recul est interchangeable. Si l'on regarde les figures comme émergeant du fond, le ciel bleu apparaît comme une trouée ; si le bleu est vu, en revanche, comme premier plan, ce sont les figures qui trouent l'espace. Tantôt un plan est positif et tantôt l'autre.

Forme et fond s'activent mutuellement, dessinent l'un et l'autre un espace pictural qui n'avait jamais été conçu jusqu'à cette époque.

#### NOTES

1. Erwin Panofsky, *La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art d'Occident*, traduit de l'anglais par Laure Verdon. Paris, 1976, p. 222 et 225 dans l'édition de 1993 dans la collection « Champs Art ».

2. *Ibid.*, p. 28.

3. Les deux villes où se trouvent les plus importantes fresques de Giotto étant Florence et Padoue, je me limiterai à parler de l'église Santa Croce et de la chapelle des Scrovegni.

Il y a aussi, bien sûr, l'église Saint-François à Assise. Mais ces fresques sont bien antérieures à celles que je viens de nommer – même, on n'est pas sûr qu'elles soient de la main de Giotto (elles furent à mon avis peintes avec l'aide de tant d'assistants que l'unité n'existe pas). Une chose est certaine, c'est que les fresques d'Assise sont des exemples beaucoup moins sûrs pour appuyer ce que je veux démontrer ici. Elles sont, de toutes façons, bien inférieures à celles des chapelles Bardi et Peruzzi et de la chapelle des Scrovegni, c'est pourquoi j'éviterai d'en parler ici.

4. Panofsky, *op. cit.* p. 243-244.

5. John White, cité par Laurie Schneider dans *Giotto in Perspective*, Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice-Hall Inc., 1974, p. 127.

6. Laurie Schneider, *op. cit.*, p. 18.

7. *Ibid.*

# Témoignages

---

---

## Colors

*for Louis Comtois*

I want to enter those great stripes to feel  
how the light churns under them.

Colors are the instruments of light,  
you said. They give back what we've forgotten

though the proportions change, and when  
I step away I find what I've lost.

We keep on drifting, our faces  
taking the grey together and that faint

aura of sunrise moving toward day.  
So much we see we do not see at all.

How blue the veins are on the hands  
of the statue of David through the white skin.

Even the absence of light makes light in the mind  
And colors? After the light is gone?

*Shirley Kaufman*

### *Comment travaillait Louis Comtois*

« Assieds-toi, tais-toi, regarde ». Voilà comment Louis Comtois aimait à recevoir les amis qui venaient voir sa peinture. Puis il allait s'occuper à l'autre bout du studio.

Studio toujours impeccable. « On ne peut pas faire une œuvre qui fonctionne dans une atmosphère de pagaille. » Fonctionner, l'un de ses mots-clefs. Peindre pour lui était une lutte pour apprivoiser des couleurs essentiellement récalcitrantes. Cette lutte demandait de la discipline. « Si je m'écoutais, moi aussi je peindrais en "garochant" des pots de peinture contre le mur. » Un tableau « fonctionnait », quand les surfaces et les tons se tenaient par une nécessité propre à chaque œuvre. Il mélangeait lui-même ses pigments. À l'époque où il travaillait des nuances de couleurs extrêmement rapprochées, souvent il arrachait la toile, la recommençait. Il ne laissait personne regarder un tableau avant qu'il n'ait réussi à fixer sur la toile cette nécessité qu'il cherchait. « Je ne montre pas ma cuisine. »

Quand il sentait le visiteur s'impatienter sur sa chaise, Louis venait et montrait en quoi cela se tenait. À la fin des années soixante-dix, il travaillait avec de l'acrylique sur toile. Au premier abord, ces tableaux semblent monochromes — entièrement bleu nuit, ou entièrement jaune citron. Mais à la mesure de l'attention, apparaissent des décalages de tons. Il fallait donc que le visiteur *donne le temps* au tableau de se révéler ; autre expression-clef chez lui, le temps n'étant pas quelque chose qui se prend, mais qui se donne. On aborde un tableau comme on fait la connaissance d'une personne ; en lui donnant sa chance. Il faut faire confiance qu'il y ait là quelque chose à découvrir. Devant un tableau dépouillé, vous êtes plus seul que devant un autre tableau qui vous jette du spectaculaire à la tête. « Pour durer devant mes œuvres, on doit être sûr de soi. »

Un tableau qui fonctionne, disait-il aussi, donne une évidence à la lumière, évidence chaque fois unique. Les masses chromatiques s'appellent et se répondent alors pour varier la lumière. « Cette évidence ne s'explique pas, elle se montre seulement ; sinon il n'y aurait qu'à discourir, non à prendre des pigments et des pinceaux. »

Aussi, la toute dernière œuvre qu'il ait faite avant de mourir s'intitule-t-elle *Better Than Language : Light*.

### **Color, the Instrument of Light**

Qui étaient ses visiteurs ? À part les professionnels — gens de galeries, membres de jurys d'art, journalistes — c'étaient quelques rares amis créateurs eux-mêmes. À un vernissage à New York, j'observais Louis montrant ses tableaux à la comédienne Irene Worth, amie alors déjà ancienne. Le *New York Times* l'avait appelée *just possibly the greatest living actress of the stage*. Ils allaient d'un tableau à l'autre, le nez collé aux surfaces, puis ils prenaient du recul. Irene, il n'y a

---

pas d'autre mot, grognait de plaisir. Quelque temps après la mort de Louis, elle disait : « *His spirit has become part of my nature.* » Parfois, trop rarement parce qu'il vivait à Paris, venait Fernand Leduc, peintre originaire de Montréal. Louis parlait toujours de lui avec une admiration grave. Il l'appelait « mon maître », mot qui étonnait chez ce Bélier farouchement indépendant. Il y avait Camille Revel, peintre qui avait beaucoup appris de lui et qui était la seule qu'il laissait regarder dans la « cuisine ». Ils appelaient leurs conversations leur poème ininterrompu, qui durait depuis vingt ans. À Jacques Taminiaux, philosophe belge, il montrait ce que peut révéler un tableau quand on accepte de durer devant lui. Jacques improvisa alors cette définition du décoratif pour le distinguer du beau : « *The decorative is what pleases at first sight.* » Définition que Louis aimait à répéter. D'un partenaire de vie, on n'attend pas le même genre de beauté que d'un mannequin de mode. On ne peut vivre qu'avec un tableau qui fonctionne. Puis il y avait Shirley Kaufman, poète dont il avait fait la connaissance en Californie et qui par la suite avait émigré en Israël. Pendant vingt ans, ils ont suivi le travail l'un de l'autre de loin, avec des retrouvailles toujours trop courtes<sup>1</sup>. Une fois lorsque Michel Henry, philosophe français, rendait visite au studio, il montra à Louis quelques lignes d'Aristote sur la perception des sons et des couleurs. Aristote y regrettait que les hommes n'aient pas de mot pour dire l'activité de l'éclat chromatique<sup>2</sup>. Louis disait que justement c'était cette activité-là qu'il essayait de peindre. La lumière devient active, par la couleur. *Color is the instrument of light.*

Il aimait à recevoir, il préparait d'excellents dîners autour de la grande table ronde. *He knew how to polish his friendships.*

Les amis se ressemblaient par un même besoin. Ils arrivaient devant ses tableaux comme devant une fenêtre ouverte dans une pièce suffocante. Appel d'air – affaire de peau aussi (Louis aimait les métaphores dermatologiques) : sous les teintes sombres transperçait une incandescence sous-cutanée, et sous les claires, le foncé tirait comme par ressac. À regarder ces œuvres, le spectateur retrouvait ses sens. La journée qui s'écoulait, doucement se mettait en ordre.

### **From Minimalism to « Distortions » to Florence**

De son temps au collège, il reste deux étonnants tableaux à l'huile, peints quand il avait quinze ans. L'un est inspiré de Cézanne, l'autre de Matisse. Ces deux peintres sont restés pour lui des références qui toujours allaient sans dire.

Après sa formation à l'École des beaux-arts de Montréal, il est allé vivre quelque temps en France et en Italie. À cette époque il aimait l'orange, les couleurs primaires, les surfaces éclatantes. Son travail s'inspirait de Joseph Albers, Barnett Newman et Ellsworth Kelly. Il était persuadé que la peinture devait s'intégrer à

---

l'architecture. En 1970, il réalisa la commande d'une murale pour l'architecte milanais Aldo Jacobo. C'est ainsi qu'il s'est lancé dans des collages en aluminium anodisé. Il allait en banlieue parisienne faire colorer le métal à l'électrolyse, le découper en formes géométriques. Sa première exposition de galerie a eu lieu à Paris.

Très vite il a vu les limites de l'intégration architecturale, comme celles du « hard-edge » d'ailleurs. En 1971, premier séjour en Grèce. Ce qui le frappe, c'est le voile de chaleur qui, l'après-midi, couvre les îles qu'on aperçoit au loin. Il réalise des pastels à l'huile où un voile translucide vient brouiller les démarcations dures entre surfaces. La lumière de la mer Egée l'a aidé à se dégager de la tradition « hard-edge ».

Ce même voile, il croyait le retrouver à Arezzo sur les fresques de Piero della Francesca. Peu de temps après, nous lisions que ce fameux voile dans l'église d'Arezzo était dû à... du sel qui suintait à travers les murs. Les fresques sont maintenant restaurées, mais Louis n'a pas pu les voir ainsi.

En 1975, le Pérou. Il passe trois mois à traverser le haut-plateau en tous sens. Des Andes il rapporte une nouvelle gamme de couleurs : plus pastel, plus brûlées. Les tableaux s'intitulent de mots quechua : Umi, Sama, Eqa, Oea...

Les « Distorsions » peuvent paraître ardues. En fait, il s'agit d'œuvres intensément sensuelles. Elles ont été exécutées à New York dans la décennie où la « libération » y battait son plein, et Louis disait que sans les exutoires qu'offrait cette atmosphère, il n'aurait jamais pu les réaliser. Il était d'ailleurs persuadé que de tous les médiums artistiques – mots en poésie, sons en musique, lignes en dessin – la couleur est le plus sensuel.

Il avait commencé sous l'ascendant du Minimalisme, dont le carré blanc sur fond blanc de Malévitch était, pour lui, et le commencement et l'apogée. Il a toujours eu horreur des plans surchargés, des surfaces engorgées. Rien d'encombré dans la composition, et rien d'opaque dans les saturations. Capter la lumière, c'était atteindre la simplicité. Les deux combats se gagnaient ou se perdaient, ensemble.

Au moment de sa mort, sa recherche d'abstraction s'inspirait d'une tout autre source : la Renaissance toscane. Les références se nommaient maintenant Giotto, Fra Angelico (que, pour faire un croc-en-jambe aux savant-tout en histoire de l'art, il appelait soit Guido di Piero, soit Giovanni da Fiesole) et toujours Piero della Francesca. « Quiconque se laisse saisir par la pure interaction des couleurs et des volumes, disait-il, regarde de l'abstraction, que les figures soient des saints auréolés ou des carrés ». Quand il préparait son étude sur Giotto à la chapelle des Scrovegni à Padoue<sup>3</sup>, pendant une semaine il arrivait chaque jour à l'heure d'ouverture et ne partait qu'à l'heure de fermeture. « Les gardiens m'ont pris pour un toqué, et à partir du troisième jour je n'avais plus à payer l'entrée. » Au stade où il se trouvait alors dans sa recherche, la grande question avait affaire à l'espace pictural. Pour donner

---

toute leur vie aux couleurs, il s'agissait d'éviter tant la planéité où la surface perçue coïncide avec la toile, que les plans échelonnés qui évoquent des profondeurs illusionnaires, paysagistes. Chez Giotto il trouvait un jeu binaire d'aplats, jeu positif-négatif, qu'il n'hésitait pas à appeler abstrait et moderniste. D'où l'urgence de cette étude : urgence, il le dit bien, non de théoricien, mais de peintre.

L'idée des triptyques lui est venue devant des retables du quattrocento. Il tirait fierté de ce qu'à Florence on l'ait pris pour un Florentin. Francesco Montesi-Righetti, de vieille famille toscane, lui dit : « Avec ton profil aquilin, on te dirait l'un des nôtres. » Depuis, plus question de se faire opérer ce nez...

À Florence dès le premier matin il courait aux magasins Zecchi. Le plus grand assortiment de pigments au monde. Il arrive à neuf heures, s'arme de petits sacs en plastique et harponne un vendeur. Moi, je pars à l'Accademia. Vers midi, le comptoir est surchargé de sachets de toutes couleurs. Louis fait toujours courir le vendeur. « Montrez-moi la malachite sous clé là-haut, puis le lapis-lazuli à côté. » À moi il dit : « Ils ont un pigment rouge fait d'insectes séchés et broyés. » Je repars, direction San Lorenzo. À deux heures, les stores métalliques devant chez Zecchi sont aux trois-quarts baissés, les lumières presque toutes éteintes. De l'intérieur j'entends une voix familière : « ...et deux grands sachets de ce vermillon... » Je me glisse sous le store. Louis est le seul client dans le magasin, toujours aussi exalté : « *Ah la grande tradizione artistica italiana!* » Le vendeur, « *si si la grande tradizione* », s'en va éteindre une autre lumière. Moi, timidement : « On peut revenir cet après-midi. » Louis : « *Now on to the yellows.* »

Les derniers mois de sa vie, il parlait souvent de la fresque de *La Transfiguration* par Fra Angelico : œuvre toute de jaunes et qui pour lui, plus que nulle autre, rayonnait la pure lumière. Je crois qu'il l'avait présente à l'esprit quand il peignait *Light Idioms: Indigo – Pink – Yellow*<sup>4</sup>.

Les Florentins donc – et Kurt Schwitters. Au début des années quatre-vingt, Louis commençait à abandonner la toile et l'acrylique. L'été, il réalisait des collages avec du carton ondulé, du bois balsa, de l'aluminium et du plâtre colorés au pastel et à l'aquarelle. Mais pour les grands formats, il tâtonnait, cherchait. Un jour à New York que nous marchions côte-à-côte, il poussa un « aaahhhh » émerveillé. Je pensai qu'il venait d'apercevoir un danseur-étoile que nous admirions, ou une star de cinéma. Mais non. Il était tombé en arrêt devant le ciment du trottoir sous nos pieds. Quelques jours plus tard on livrait au studio des treillis métalliques de construction, du sable et des sacs de ciment.

Mais comment les employer au mieux ? Pour réorienter son travail, il essayait diverses pistes. Puis, en 1985, il y eut la grande exposition Schwitters au Museum of Modern Art. Ce fut l'eurêka.

---

De Schwitters il apprit une nouvelle liberté dans l'usage des matériaux. L'eureka concernait surtout les reliefs. Désormais ses tableaux allaient être physiquement tridimensionnels. Les surfaces se composent d'éléments de bois ou d'acier, certains couverts de jute plié ou de grillage métallique, trempés de plâtre ou de ciment. La couleur est appliquée en encaustique : pigments mêlés à de la cire chauffée. Chaque œuvre réunit plusieurs rectangles de largeur et de hauteur inégales. Si un panneau dépasse les autres, c'est pour accentuer une couleur. Les variantes en profondeur – épaisseurs du bois, reliefs en plâtre ou en bois découpé en courbe, incisions – servent, elles aussi, à distribuer le poids des couleurs.

Les textures absorbent ou réfléchissent diversement la lumière. Un fond de gesso blanc transparait à travers les couches de couleurs superposées, ce qui rehausse leur luminosité. Les supports offraient des qualités tactiles, et donc une gamme d'énergies, que n'aurait permis aucun traitement de la toile. Ainsi Louis se dota d'un nouvel outillage en vue de son seul et unique enjeu pictural : capter la lumière vivante.

Pendant ces années d'expérimentation la plus intense, voyage au Japon. Il en rapportait des techniques d'animer la surface, notamment les incisions qui allaient de striures fines et serrées jusqu'aux grosses lignes noires divisant un panneau comme en deux pages.

Mais c'est avec l'art à New York qu'il poursuivait un échange continu. Pour rester au courant de ce qui se montrait dans les galeries de Soho, il avait pris sa boîte postale à l'autre bout du quartier, à la Canal Street. Il aurait pu trouver un bureau de poste plus proche. Mais cette promenade, deux fois par semaine, lui donnait l'occasion de garder le contact avec le travail des autres peintres. Il aimait aller dans des studios, regarder, parler. Il ne calculait pas son temps ni son énergie. Des artistes plus jeunes ont beaucoup appris de ses observations.

Il aimait New York pour l'énergie qu'il recevait de cette ville. Mais « chez nous », cela voulait toujours dire : au Québec. Plus il voyait d'autres pays, mieux il savait que c'était au Québec qu'il devait sa sensibilité, sa spontanéité et son enthousiasme naturels. Enfant, il avait été ébloui par la lumière sur le lac Saint-Louis, où il vivait avec sa famille. Il a légué un fonds important de ses œuvres au Musée d'art contemporain de Montréal, et les revenus des tableaux dans la succession alimenteront une bourse pour de jeunes artistes canadiens. Il tenait à payer ainsi une dette de gratitude.

### **Un Corps à la lumière**

Les couleurs avaient pour Louis une vie à elles. Il s'agissait d'en bien connaître les lois et les ressources. Pour entrer dans leur familiarité, il fallait être « un visuel ». Ensuite il s'agissait de les agencer pour faire ressortir leur vie. Là, on était

---

« créateur » ou on ne l'était pas. Il avait les yeux étincelants quand il pouvait dire de quelqu'un : « C'est un vrai » — un vrai visuel et un vrai créateur. Avec ceux, en revanche, qui n'étaient ni l'un ni l'autre, rien ne passait. En leur compagnie Louis demeurait engourdi, taciturne, ne sachant pas s'y prendre.

« Le plus beau de tous mes tableaux », ce fut chaque fois le dernier qu'il venait de terminer. Aussi il trouvait « très intelligents » ceux qui appréciaient sa peinture... Le critique en qui il avait le plus confiance était René Payant de Montréal. Jean-Pierre Duquette, professeur de littérature française à l'université McGill, disait-il, « sait regarder, et il sait mettre en mots ce qu'il voit ». Parmi les collectionneurs à New York, Walter et Jeanne Thayer « avaient l'œil ». Ils achetaient à ses expositions. Walter était président du conseil d'administration de Whitney Communications, président du *International Herald Tribune* et membre du conseil d'administration du Museum of Modern Art. Jeanne est également membre du conseil d'administration du Museum of Modern Art, présidente du conseil d'administration du Drawing Center et présidente du International Council. Avec Jeanne, Louis est allé faire le tour des Piero della Francesca en Italie, et elle est venue nous rendre visite en Grèce.

Les galeristes qui, disait-il, « comprennent ce que je fais » étaient Madame Henri à Washington, Louis Meisel à New York et Olga Korper à Toronto. Olga aime dire à ses clients : « Si vous prenez le temps devant un Comtois, après un moment le tableau vient à vous et vous embrasse. » Les tenants de galeries redoutaient son intransigeance quand il s'agissait d'installer une exposition, surtout pour l'éclairage. Le type d'ampoules, leur angle et la distance par rapport au mur, les intervalles et l'ombre entre les tableaux — il changeait et rechangeait, jusqu'à ce que tout soit parfait. Il fallait espacer les tableaux pour qu'ils ne se détruisent pas les uns les autres.

Un jour à Milan, nous dînions au restaurant avec Jeanie Toschi, qui jadis lui avait commandé la murale en aluminium, et Giorgio son mari. Giorgio parlait de la crise en Italie. Il avait dû vendre une de ses trois aciéries pour garder rentables les deux autres. Je dis à Louis : « Te rends-tu compte, avoir à vendre une usine pour pouvoir faire tourner les deux autres ? » Louis alors, comme à lui-même : « Dans ce rouge, il y a du bleu de cobalt. » Entièrement absorbé par les anémones sur la table... Vers la fin de sa vie, alors qu'il venait d'expectorer un peu de sang, le médecin de l'hôpital lui demandait si le caillot avait été clair ou foncé. Louis : « *What do you mean, bright or dark? There exist dozens of reds, which ones are you talking about?* »

Être un visuel était plus qu'avoir un sens aigu pour ce qui relève de la rétine. Cela voulait dire que les couleurs vous signifient quelque chose, vous poussent à être quelque chose. Un tableau pouvait révéler des possibilités en vous-même qu'autrement vous ne percevriez pas. Quelles possibilités ? Là encore : « Si cela pouvait se dire avec des mots, nous n'aurions pas besoin des couleurs. »

---

Je peux cependant risquer quelques exemples de ce qu'il voulait dire. D'une part, il n'avait ni sympathie ni patience pour les menteurs. Si la lumière nous signifie une façon d'être, pour lui cela ne pouvait concerner que la vérité. — D'autre part : « Je ne peux pas faire travailler mon désespoir, seulement mon espérance. » Dans son discours de remerciement, quand il reçut à Toronto le prix Gershon Iskowitz, il dit : « *Hope, as you know, is the basic material with which every artist works.* »

Le critique d'art John Russell a perçu quelles exigences produisaient ces œuvres. Lors d'une des expositions chez Meisel il écrivit dans le *New York Times* : « *They come across as the work of a pure spirit.* »

Pour répondre à la question : Comment peindre ?, Louis disait qu'il fallait d'abord répondre à la question : Comment penser ? Affaire de lumière encore — de lucidité dans tous les sens du mot : luminosité, transparence, éclat, perspicacité, et avant tout clarté. Il a intitulé un tableau *Homage to Clarity*, mais le titre conviendrait à toute son œuvre.

Un tableau devient entier par les tensions entre les couleurs qui le tiennent. Chez Louis, la fonction chromatique ne sert jamais à décrire ou à raconter<sup>5</sup>. Ses couleurs ne sont pas des accessoires, ajoutées pour embellir. Elles donnent un corps à ce médium des plus incorporels qu'est la lumière. Corps diversement nourri, donc chaque fois unique, singulier, solitaire.

### **Protéger les forts des faibles**

Mêlée à sa force de création, il y avait une fragilité qui n'était peut-être pas fortuite. Le mot de Nietzsche l'inquiétait : « *One has always to protect the strong from the weak.* »

Force d'attention, d'abord. Sur un tableau en gestation, il pouvait fixer une couleur des yeux, immobile, pendant une demi-heure et plus, les pieds ramassés sur sa chaise. De le voir ainsi concentré, une amie disait : « Ça fait peur. » Puis il allait mélanger des pigments, les appliquait sur un bout de carton, collait celui-ci avec du ruban adhésif à côté du panneau déjà peint, retournait s'asseoir. Tout yeux, pour trouver le ton juste comme d'autres cherchent le mot juste. « Les couleurs s'appellent les unes les autres, ce n'est pas moi qui les choisis. » Il n'existait pas de couleurs laides ou belles en elles-mêmes, il n'y avait que des interactions ennuyeuses, décoratives, criardes, grinçantes... ou qui fonctionnent. Alors le résultat était « beau », mot que Louis refusait de rayer de son vocabulaire. Il disait que si nombreux sont ceux qui aujourd'hui semblent craindre la beauté, c'est parce qu'elle demande trop d'eux. Elle réclame qu'on soit fort : aussi généreux qu'elle.

Force de concentration, aussi. À l'hôpital, on devait lui administrer un test magnétique, pour lequel on vous glisse la tête dans un étroit tube noir. Pendant trois

---

quarts d'heure vous restez ainsi enfermé, sans pouvoir bouger. Étant passé moi-même par là peu auparavant et ayant lamentablement paniqué de claustrophobie, je lui conseillai de trouver quelque chose sur quoi se concentrer. On pousse la civière dans la salle. Quand une heure plus tard les portes s'ouvrent à nouveau, Louis a un sourire tranquille. Moi : « Cela semble s'être plutôt bien passé ! » – « Quand on m'a glissé la tête dans le tube, je suis entré au Musée Saint-Marc à Florence. J'ai fait le tour des salles du rez-de-chaussée, et j'ai regardé chaque tableau. Ensuite, je suis monté à l'étage. J'ai revu en détail chaque fresque dans les cellules. Juste au moment où je ressortais sur la place, on m'a retiré de la machine. »

Force de production, surtout. Depuis la fin des années soixante-dix, nous allions en Grèce chaque été. Là, il expérimentait sur des formats plus petits pour réorienter son travail. Revenu à New York, il développait les nouvelles découvertes sur des tableaux plus grands. Or en été 1988, il réalisait à Stroumbo la série *Epiphanies of Light*. De retour à New York, il dut rester allongé trois mois. Ensuite, toute la série des grands formats *Light Idioms* a été exécutée cet hiver-là, alors qu'il se traînait de son lit à son studio. Une demi-heure de concentration était payée de trois heures de prostration. De l'été suivant, date la série dont les titres se terminent par ... : *Light*. Il comptait s'en inspirer pour de grands diptyques. De septembre 1989 jusqu'à sa mort neuf mois plus tard, il traçait esquisse sur esquisse pour décider des châssis à commander. Les médecins ont dit que cette obsession de produire a prolongé sa vie d'un an.

Pour Louis il n'y avait pas de différence entre vivre et peindre. Et aimer. Je n'ai jamais rencontré personne qui réunisse à une telle puissance ces trois talents, ces trois passions.

Or, être nativement comme en instance de perpétuelle interpellation par la vie des couleurs, entraînait chez lui des fragilités. Devant ce qu'on appelle le mal, il restait sans défense. La plupart des gens s'arment à cet égard de cynisme, de déni, d'indifférence. Quand, un an avant sa mort, une amie très proche l'a laissé tomber comme un vieux ticket de métro parce qu'il n'était plus pour elle ni amusant ni utile, il en demeura décontenancé. Comme un enfant il répétait : « Mais c'est méchant. » Louis était quelqu'un d'exposé, sans compromissions et sans secours. Du coup, contre les faibles qui toujours savent s'arranger, il lui manquait les réflexes de défense.

Fragilité aussi devant la création elle-même. Qu'un tableau « fonctionne », cela arrivait ou n'arrivait pas. Quand l'intégration ne se faisait pas, quand pour la énième fois il fallait arracher la toile, son visage devenait pâle. En un rien, ses yeux se cernaient. Quand, en revanche, il sentait que le déclic allait se produire, il entrait comme dans un état autre, télépathique assez drôlement. Un jour j'étais assis au

salon et lisais un article sur la veuve de Mao et la Bande des Quatre à Pékin. Louis, à vingt mètres de là, était dans ses pots de peinture. Sans lever la tête, il déclama : « The People's Republic of China. » — « Pardon ? » — « Rien. » De toute évidence, la surface s'en venait bien.

Une autre fois, je lisais le compte-rendu d'une biographie de Charlie Chaplin. On y parlait d'un de ses films, Monsieur Verdoux. Louis, qui ne connaissait de ce film même pas le titre, passe près de la porte ouverte pour aller laver ses pinceaux. Au passage il me lance, l'esprit ailleurs : « Alors, Monsieur Verdoux, comment ça va ? » Un autre tableau qui s'en venait bien.

Les travaux du dernier été en Grèce devaient préparer une série de grands diptyques dans des gris variés à travers tout le spectre. Il n'a pas pu commencer cette série. À escalader maintenant sur cette île des Cyclades les hautes falaises de granit qui en ont inspiré le projet, loin au-dessus de la mer, où seuls habitent les faucons, le soleil sans merci variant les tons de gris arides — on marche comme dans l'exposition de tous les tableaux qui étaient présents à l'esprit de Louis, mais qu'il ne lui a plus été donné d'exécuter.

La nuit est tombée sur toi. Que cette lumière qui était le seul sujet de ta peinture et que tu possédais en toi-même, cher Louis, puisse rester avec toi.

Reiner Schürmann  
Stroumbo (Grèce), juillet 1992

#### NOTES

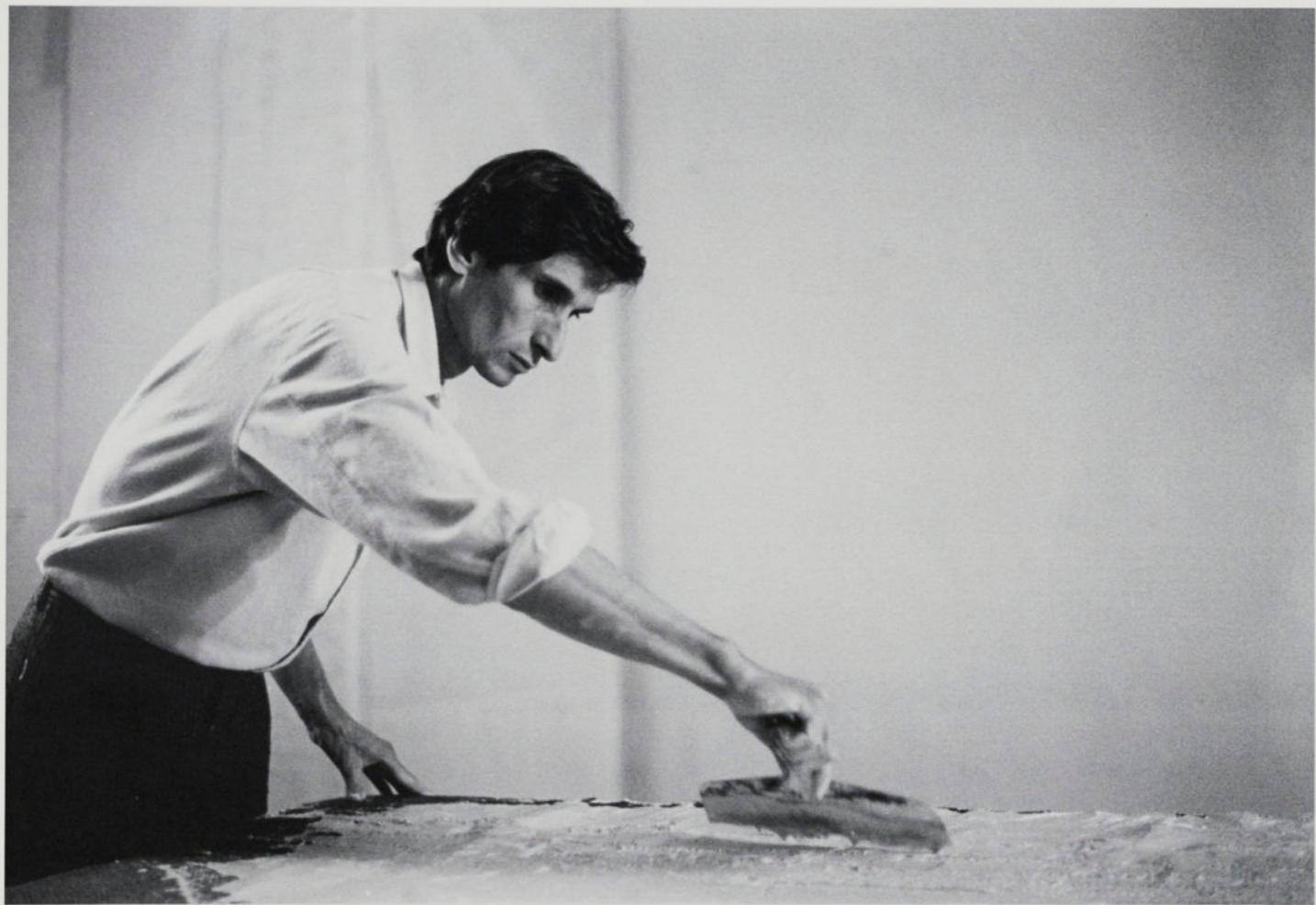
1. Voir le poème imprimé à la page 26.

2. « [...] dans certains cas, les deux actes [acte du sensible et acte de la faculté sensible] reçoivent un nom, par exemple la résonnance et l'audition, tandis que, dans d'autres cas, l'un ou l'autre demeure innommé. En effet, on appelle vision l'acte de la vue, mais celui de la couleur n'a pas de nom[...]. » Aristote. *De l'âme*. 426a 13, traduit par J. Tricot, Paris, Éditions J. Vrin, 1992, p. 155.

3. Voir le texte en page 22.

4. Reproduit en couverture du présent ouvrage.

5. La dernière de ses œuvres à grands formats — l'une des plus grandes en fait : *Riddle of the Sphinx : In the Morning on Four, at Noon on Two, in the Evening on Three* de mai 1989 — peut se lire comme un récit. Lu de la sorte, le matin de l'enfance y est rendu par des verts foncés sur des couches de jaune cadmium et de rouge rose ; le midi de l'âge adulte, par des roses bleuâtres où perce un bleu cobalt clair ; et le soir de la vieillesse, par divers jaunes indiens. Depuis le foncé, au bleu et rose, puis au jaune : on *peut y lire* la vie s'efforçant vers la lumière. Il reste que cela, Louis ne l'a jamais dit. L'abstraction s'opposait autant à la narration qu'à l'illusion.



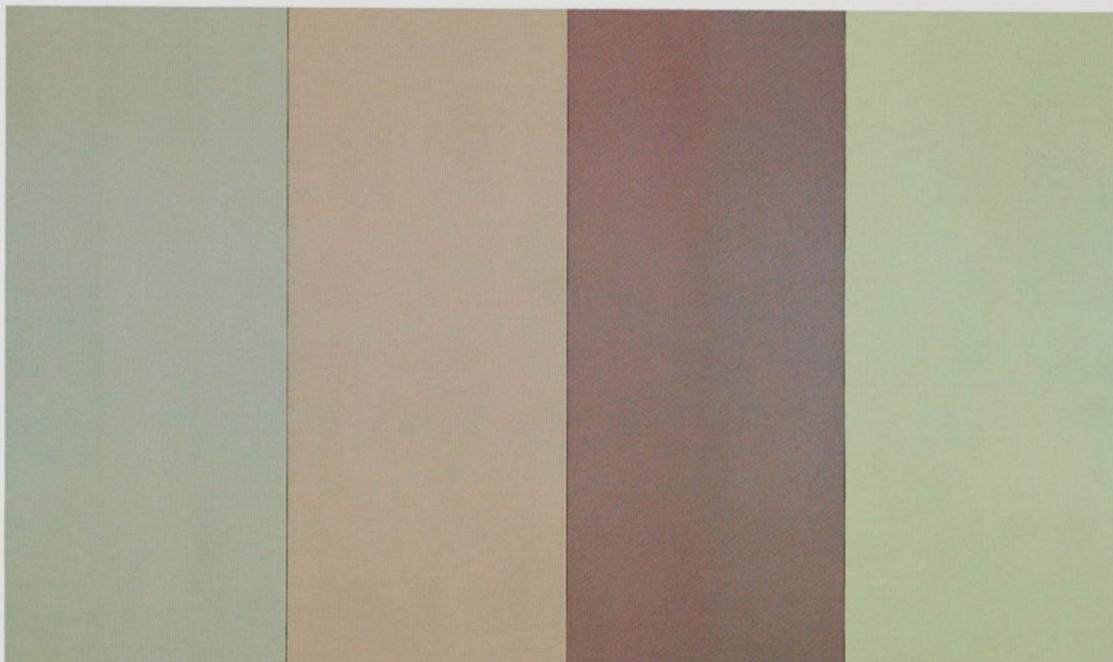
**Analyse**

---

### Segmentation du champ

S'il fallait commencer par un souvenir, je dirais que cela se passa en 1975 au Musée d'art contemporain de Montréal : une série de tableaux, dont faisait partie *Maki*, m'avait particulièrement séduit. Je m'étonnais que si peu de chose, presque rien, puisse produire tant d'effet. Quatre grands panneaux verticaux juxtaposés, quatre « couleurs » uniformément étalées ; en somme une économie formelle investie d'une forte intensité. Je ne retrouvais pas là la « froideur » qui caractérisait certaines œuvres contemporaines ou précédant ces tableaux de quelques années. En fait, si à ce moment-là les œuvres de Louis Comtois se rattachaient *apparemment* aux propositions de l'art minimal, ce n'était pas pour en prolonger l'existence mais au contraire pour y *repandre* ce que certains critiques (et artistes) formalistes y avaient à grand peine refoulé : l'autre dimension de la couleur, celle de la profondeur lumineuse et de son rapport aux pulsions. En reprenant le problème de la couleur pour elle-même<sup>1</sup> Louis Comtois ne fait pas que l'adopter à nouveau, à la suite de la tradition des artistes qui favorisaient, selon le terme de Wölfflin, le pictural, mais il l'adapte et le renouvelle. C'est-à-dire que ses tableaux ne sont pas des propositions nostalgiques de retour au passé mais plutôt le retour de ce qui jamais ne peut être passé, de ce qui n'accepte pas de disparaître, qui reste toujours présent et qui ne s'épuise pas de l'être. Par conséquent, les tableaux de Louis Comtois n'ignorent ni ne gomment les expériences de l'art minimal mais, tout en en gardant évidemment la structure, ils en indiquent les *limites*, précisément celles dont ils cherchent à sortir, c'est-à-dire celles de la physicalité du tableau, de la forme du support. Ils en sortent effectivement en introduisant dans la structure un élément qui l'ébranle, en laissant s'inscrire sur la toile, dans la couleur libérée de la rigidité du dessin, *l'expression*, c'est-à-dire ce qui du désir s'expose dans la *figure* chromatique *composée*. Cette dimension n'est pas absente des austères propositions minimales ou plasticiennes mais elle y est contrôlée par une esthétique puriste — mais sans aucun doute aussi puritaine<sup>2</sup> — jusqu'à donner l'impression de ne pas y être. Les tableaux de Louis Comtois sont de ce point de vue moins sages et plus extravagants. Cependant, il y a peut-être plus de sagesse à être moins « raisonnable », à jouer avec la couleur pour y laisser traverser et s'imprimer les traces d'un travail.

Dans *Maki*, comme dans tous les tableaux de cette période, la formule est simple : donner à chaque panneau une autonomie. Ainsi, le grand champ du tableau est découpé en zones bien distinctes par les couleurs qui y sont distribuées en opposition très marquée. La division chromatique de la surface recoupe la partition déjà établie par la juxtaposition des quatre panneaux. En un sens, la composition se réduit au minimum : la démarcation chromatique se superpose exactement au découpage, au dessin que forment les panneaux assemblés. Par conséquent, la rencontre parfaite des deux structures insiste sur la juxtaposition des divers champs. C'est-à-dire que la « composition » minimale attire l'attention sur la



**MAKI, 1974**  
Acrylique sur toile  
Quatre panneaux  
213,5 x 386 cm  
Collection de la  
Banque d'œuvres  
d'art du Conseil  
des Arts du Canada

---

composition elle-même pour souligner, si minimale soit-elle, qu'il y a effectivement composition. L'auto-indication de la composition souligne donc qu'il s'agit ici d'une simple juxtaposition. Cette forme d'assemblage favorise la lecture isolée des parties car elle ne crée pas de liaison. Une telle présentation tabulaire, qui est le contraire de la syntaxe perspectiviste, laisse les éléments côte à côte sur le même plan et constitue en fait une situation a-syntaxique où chaque élément jouit d'une certaine indépendance. Dans ce genre de présentation, le lien qui n'est pas donné explicitement est cependant concevable; mais il suppose alors du spectateur une activité constructrice<sup>3</sup>.

Étant donné que dans *Maki* tous les panneaux sont de dimensions égales, la couleur reste la seule variable dans le tableau. Ainsi la construction par juxtaposition et la sérialisation des panneaux, tout en établissant une structure linéaire simple et répétitive, laisse le privilège à la couleur qu'elles supportent. Elles lui permettent du reste d'indiquer ses variations. Lorsque Louis Comtois composera avec des panneaux inégaux, il faudra se rappeler que la partition du champ est au service de la couleur, que la couleur est toujours chez lui finalement première. Donc, ici devant *Maki*, il importe de regarder plus attentivement la couleur. La dimension de chaque panneau mérite toutefois d'être d'abord remarquée. La poussée verticale du panneau dynamise le champ, mais surtout l'étend au-delà de la hauteur moyenne des spectateurs. Quant à la largeur, elle est assez développée pour que le champ circonscrit ne se réduise pas nécessairement à la notion de « bande ». Dans la série de tableaux où s'insère *Maki*, le rétrécissement horizontal du champ atteint probablement sa limite extrême. Plus étroit, le champ indiquerait la délimitation de la surface colorée, insistant par le fait même sur le motif, c'est-à-dire sur le dessin plutôt que sur la couleur. Ainsi, on peut ajouter que le format du tableau résulte de la problématique chromatique. Autrement dit, la grandeur du champ coloré est nécessaire et participe intégralement au sens du tableau. En fait, la grande surface permet à la couleur de s'étendre suffisamment pour que se développe en elle ses effets spatialisants. Non pas tellement la sensation de la différence de position spatiale, avant ou arrière, qui se marque entre les champs colorés, mais plutôt l'espace optique qui se creuse à l'intérieur de chaque partie du champ global.

C'est ici que la composition de la couleur devient extrêmement pertinente : elle produit l'espace optique, qui est la lumière dans la couleur, afin qu'il se développe sans détruire radicalement le plan du tableau mais suffisamment pour animer la surface colorée d'un mouvement. Dans *Maki* l'espace reste cependant plutôt binaire car Louis Comtois y exploite encore le contraste entre les champs, contraste qui est celui du clair et de l'obscur, ou encore du chaud et du froid.

Mais il est intéressant de noter que se trouvent déjà définis ici les paradigmes de sa future peinture : une couleur résolument sans référence et légèrement spatialisante

---

(ou plutôt, peut-être plus exactement : spatialisée), la juxtaposition de panneaux qui animent la couleur, un format dont l'impact sur les conditions de perception participe aux effets de la couleur. Devant *Maki* cependant, le spectateur est libre de se promener et de choisir sa distance puisque chaque panneau n'est pas nécessairement enchaîné dans une composition chromatique et exerce un attrait particulier. Plus tard, Louis Comtois réduira la mobilité physique du spectateur, mais ce sera pour le toucher plus intérieurement par une couleur plus agitée.

Mais dès lors, par la priorité qu'il accorde aux qualités intrinsèques de la couleur, Louis Comtois, puisque son travail n'est pas issu de rien mais témoigne au contraire d'une profonde conscience historique, serait à rapprocher, toute différence maintenue, de Newman plutôt que de Noland, de Marden plutôt que de Mangold, ou encore d'Olitski tel que le comprend Rosalind Krauss<sup>4</sup> plutôt que du Olitski apposé à Stella par Michael Fried<sup>5</sup>. Je ne veux pas par ces comparaisons retracer des influences mais simplement souligner un état d'esprit spécifique quant au rôle de la couleur en peinture. Les sources d'inspiration de Louis Comtois sont du reste beaucoup plus générales : sans doute la Grèce (la lumière du paysage), sûrement l'Italie (Piero della Francesca, Giotto), ou encore le travail de la couleur qu'il sait voir à travers les motifs chez Cézanne...

### **Voile et liaison colorée**

Du seul fait que Louis Comtois compose l'espace optique induit dans sa couleur, son travail se distingue d'emblée des propositions minimalistes où la couleur a ce que j'appellerais une fonction *iconique* (au sens de Peirce), c'est-à-dire où elle sert, dans la plus stricte visée moderniste qu'a définie Greenberg, à *représenter* les propriétés physiques du tableau : la planéité de la surface de la toile et la délimitation de cette planéité. Autrement dit, la couche colorée qui recouvre le tableau se transforme en un signe qui renvoie analogiquement au support même de la couche colorée. Fonction transitive de la couleur-signe qui se transforme ainsi en une image confondue à son objet. Dans les tableaux de Louis Comtois, au contraire, mais sans renoncer à marquer un rapport étroit au support physique qui la reçoit, c'est-à-dire tout en conservant une fonction indicielle, tout en désignant le tableau lui-même, la couleur chercherait simultanément à devenir signifiante par elle-même, pour elle-même, c'est-à-dire à être totalement présente et visible.

La déconstruction de la peinture non figurative libéra la couleur de l'obligation de représenter le monde extérieur au tableau ; mais l'orthodoxie moderniste garda la couleur dans le cadre de la théorie de la représentation en la tenant de s'aligner sur les propriétés du tableau. Pour respecter le dessein moderniste la couleur doit donc renoncer à ses qualités propres, rester encore une fois seconde par rapport au dessin. La peinture de Louis Comtois cherche à libérer la couleur, sans retourner

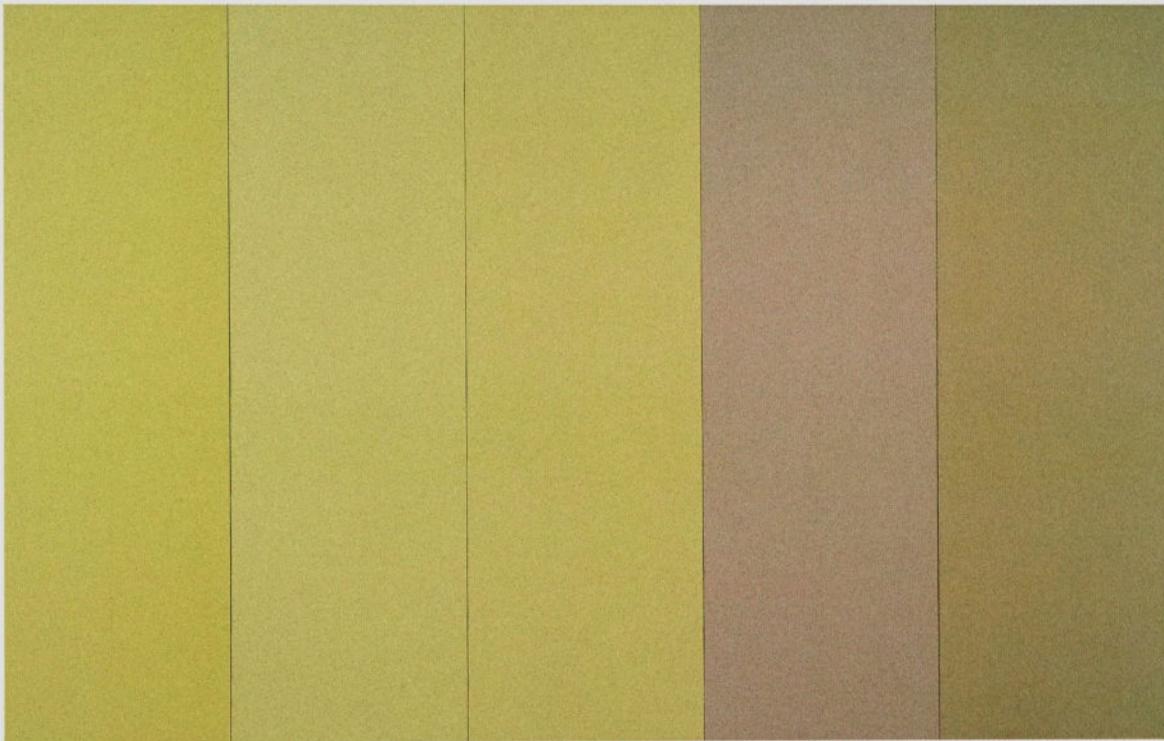
---

inévitablement à une esthétique expressionniste (où la couleur serait alors soumise aux impulsions du corps de l'artiste ou encore à une symbolique). Louis Comtois renonce effectivement à la fonction descriptive de la couleur en ébranlant dans l'œuvre même la construction linéaire.

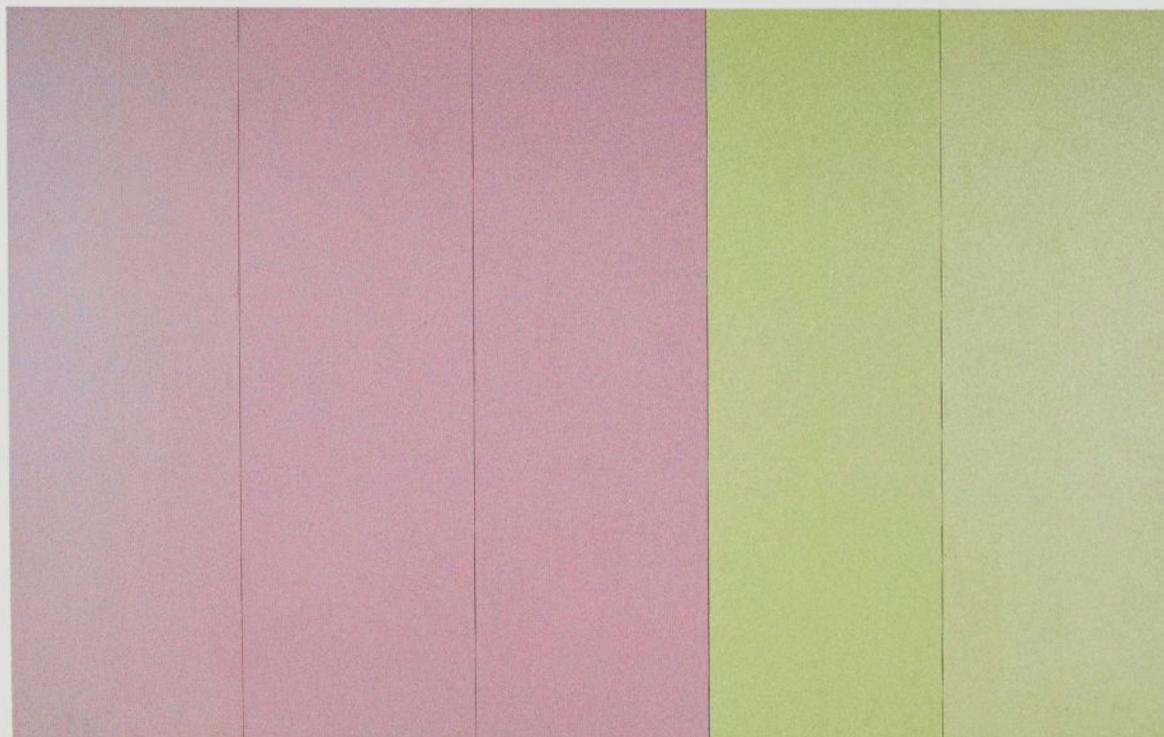
Les tableaux qui furent exposés en 1976 chez Martha Jackson à New York proposent une intéressante solution à ce problème. Dans *QEA*, par exemple, l'allotopie chromatique (allochromie)<sup>6</sup> reste marquée et les panneaux égaux. Mais la surface du tableau est simplement fragmentée en deux régions distinctes par la couleur. Ce qui cause une certaine tension car, étant donné que le tableau est maintenant formé d'un nombre impair de panneaux, le centre se trouve décalé, ici poussé vers la droite par la couleur verte, et devient plus difficilement saisissable. Cependant, le rapport chromatique de la petite région à droite attire cette partie vers la gauche. Cette attraction optique replace vers le centre la frontière qui séparait les couleurs contrastées et rétablit, quoique très précairement, un certain équilibre sur la surface.

Donc même si le champ global reste toujours fragmenté, par les frontières des panneaux mais surtout par le contraste chromatique, il acquiert ici un dynamisme que l'on ne trouvait pas encore dans *Maki* et qui a pour effet de réunir optiquement les parties du champ découpé. Mais la précarité de la liaison tient justement au fait que l'unification de la surface dépend du regard du spectateur. Il doit être actif et se mouvoir continuellement sur toute la surface. Insistons sur ce point, même si nous aurons l'occasion d'y revenir. Je dirais que tout le sens du tableau dépend effectivement du regard mobile du spectateur et du temps de perception. Contrairement au classique tableau *trompe-l'œil*, qui oblige l'immobilisation du spectateur et doit produire d'un coup son effet de réel, le tableau de Louis Comtois entraîne lentement le regard du spectateur à la perception du jeu subtil des couleurs qui animent *réellement* la surface. Ainsi, petit à petit, coup par coup, l'œil devient sensible aux petites différences qui marquent la surface et qui démontrent que ce qui est ici à voir ne se donne pas à première vue.

Cependant, il ne faudrait pas croire qu'il s'agit alors de repérer des formes cachées que les nuances chromatiques permettraient de découvrir. Tout cela serait beaucoup trop statique. Chaque découverte est au contraire un embrayeur qui oriente le regard ailleurs sur la surface parce que chaque partie a le pouvoir d'en attirer ou d'en repousser d'autres. C'est pourquoi il n'y a pas dans ces tableaux d'ordre de lecture. Non seulement le parcours du regard est arbitraire mais il reste encore indéfini. En fait l'œil en mouvement sur la surface réécrit à sa manière l'espace du tableau et, pendant qu'il s'active ainsi, un autre espace apparaît comme *effet*, dans la forme générale, des nuances marquées auxquelles le regard répond par son mouvement même.



**OEA, 1975-1976**  
Acrylique sur toile  
Cinq panneaux  
182,5 x 293,3 cm  
Collection du Musée  
d'art contemporain  
de Montréal  
Don de l'artiste et  
de Reiner Schürmann,  
grâce à la  
collaboration de  
l'American Friends  
of Canada



**EQA, 1975-1976**  
Acrylique sur toile  
Cinq panneaux  
183,2 x 293,3 cm  
Collection du Musée  
d'art contemporain  
de Montréal  
Don de l'artiste et  
de Reiner Schürmann,  
grâce à la  
collaboration de  
l'American Friends  
of Canada

---

Le même système fonctionne dans *EQA*, comme dans *QEA*, malgré la différence qui semble apparemment se réduire à l'inversion symétrique de l'opposition chromatique. L'effet que produisent ces compositions est précisément de lier les panneaux en couvrant tout le tableau d'un voile blanchâtre. Tout se passe comme si le tableau était vu à travers un filtre qui neutraliserait, ou du moins adoucirait, le contraste entre les parties. Louis Comtois obtient cet effet particulier parce qu'il contrôle la quantité de lumière des couleurs qu'il compose en superposant les minces couches d'acrylique. En fait, il risque le rapprochement des valeurs jusqu'à ce que la différence des couleurs soit remplacée par une égalité lumineuse. En d'autres termes, l'hétérogénéité chromatique est contrôlée, et véritablement repoussée au second plan, par l'isomorphisme de la structure lumineuse qui engendre l'effet de filtre. Ici donc, le regard prolongé entremêle dans la perception deux sensations : celle des différentes formes colorées qui segmentent la surface et celle de la forme lumineuse qui relie les parties, neutralisant en quelque sorte les oppositions chromatiques sans toutefois totalement les effacer.

D'ailleurs, cela est plus complexe encore et surtout plus ambigu car on pourrait dire, inversement, que du vague espace lumineux émerge lentement, avec de plus en plus de distinction, des différences chromatiques. Quoi qu'il en soit, il importe de retenir qu'il y a une tension qui se développe par le regard prolongé et actif. Cet effet se produit encore aujourd'hui, je crois, devant les Piero della Francesca où l'iconographie baigne dans un voile de lumière. Chez Louis Comtois l'iconographie n'est plus religieuse mais le travail de la lumière crée la même situation paradoxale, c'est-à-dire que les formes colorées que les couleurs décrivent se trouvent simultanément brouillées par la force lumineuse de ces couleurs elles-mêmes.

### Entre plans

Il y a depuis notre première analyse de *Maki* un détail que j'ai volontairement passé sous silence et que je voudrais maintenant reprendre à propos d'une série de tableaux dont faisaient partie *New York 1* et *New York 3*. Il s'agira d'examiner plus attentivement les conditions de possibilité de l'effet lumineux qui anime la surface. Nous pourrions, avec les instruments appropriés, établir précisément le diagramme des intensités lumineuses de chaque tableau. C'est un peu ce que j'avais sommairement suggéré, et encore d'une manière très artisanale, lorsque je présentais cette série new-yorkaise à Paris, en essayant de décrire la composition des couleurs et leur valeur relative quant au clair et à l'obscur, au chaud et au froid<sup>7</sup>. L'imprécision de la description importe en fait très peu car Louis Comtois compose ses couleurs à l'œil et ses tableaux, qui ne sont pas de simples et froides étendues de perception comme le sont plutôt les « scientifiques » propositions de l'Op Art, s'adressent à l'œil du spectateur et à toutes ses contingences. La description importe cependant parce qu'elle permet de comprendre le rôle de ce que j'ai appelé les panneaux inscrits.

---

Ces panneaux inscrits sont les différences chromatiques qui permettent de distinguer, très faiblement, des formes verticales (« bandes ») à l'intérieur de certains panneaux. Par exemple dans le panneau « turquoise » de *Maki*, les panneaux « vert » et « brun-rose » juxtaposés dans *QEA* ; mais il y en a beaucoup d'autres encore. Rappelons-le cependant, ces formes inscrites qui fragmentent le champ de chaque panneau réel ne valent pas pour elles-mêmes mais strictement par les renvois et les appels qu'elles occasionnent sur la surface. Aussi, les panneaux inscrits peuvent ne pas être perçus sous l'effet qu'ils produisent, mais les apercevoir ne doit pas immobiliser sur eux le regard et les empêcher ainsi d'accomplir leur effet. Ceci souligne le rôle des formes dans ces tableaux : elles sont là pour en quelque sorte dénier leur présence.

Ceci souligne aussi pertinemment ce qu'il advient de la « géométrie » dans ces tableaux. La rigidité des formes délimitées par les panneaux réels et inscrits est affaiblie par le dynamisme lumineux. Par conséquent, nous pourrions définir le travail de la couleur comme un processus de *dé-limitation* des champs colorés. Les frontières établies par la juxtaposition des panneaux réels créent des « lignes » sur la surface du tableau. Ces lignes sont en réalité des vides qui rompent l'unité du champ et, parce qu'ils accrochent la lumière ambiante, changent les effets de la couleur aux limites des panneaux. Les panneaux inscrits contrôlent d'autre part l'effet lumineux de ces frontières qui creusent la surface par ailleurs sans texture. C'est pourquoi les frontières des panneaux réels et les lignes formées par l'inscription des panneaux s'amollissent sous les glissements optiques que favorise la couleur et laissent le champ s'uniformiser dynamiquement, mais sans atteindre la fixation d'une forme qui engloberait toutes les autres.

*New York 1*, comme la série à laquelle il se rattachait, introduit cependant deux éléments formels nouveaux : la juxtaposition de panneaux de largeur inégale et la monochromie (apparente). En plus, s'étendant davantage à l'horizontale, le format facilite la perception du spectateur car il lui impose le mouvement le plus simple quant à la physiologie de la vision<sup>8</sup>. Mais ce que le tableau donne maintenant à voir est plus complexe. La variation de la largeur des panneaux réels, qui déséquilibre le rythme de la surface, sera mise en relation avec les panneaux inscrits qui animent l'apparente monochromie. L'articulation en frise des teintes analogues renforce l'orientation horizontale et crée un effet spécifique : un mouvement s'installe dans la couleur qui fait même oublier à l'œil qu'il y a un panneau carré quelque part dans la juxtaposition.

Pour décrire adéquatement l'apparente monochromie de ces tableaux, je dirais qu'il s'agit de « paronomases visuelles », c'est-à-dire que chaque tableau rapproche des éléments presque visuellement semblables tout en laissant à chacun des éléments sa valeur différentielle<sup>9</sup>. L'orthodoxie moderniste et le credo minimaliste se trouvent ici touchés par l'*impureté* de la couleur car l'ordonnance et le rythme des

---

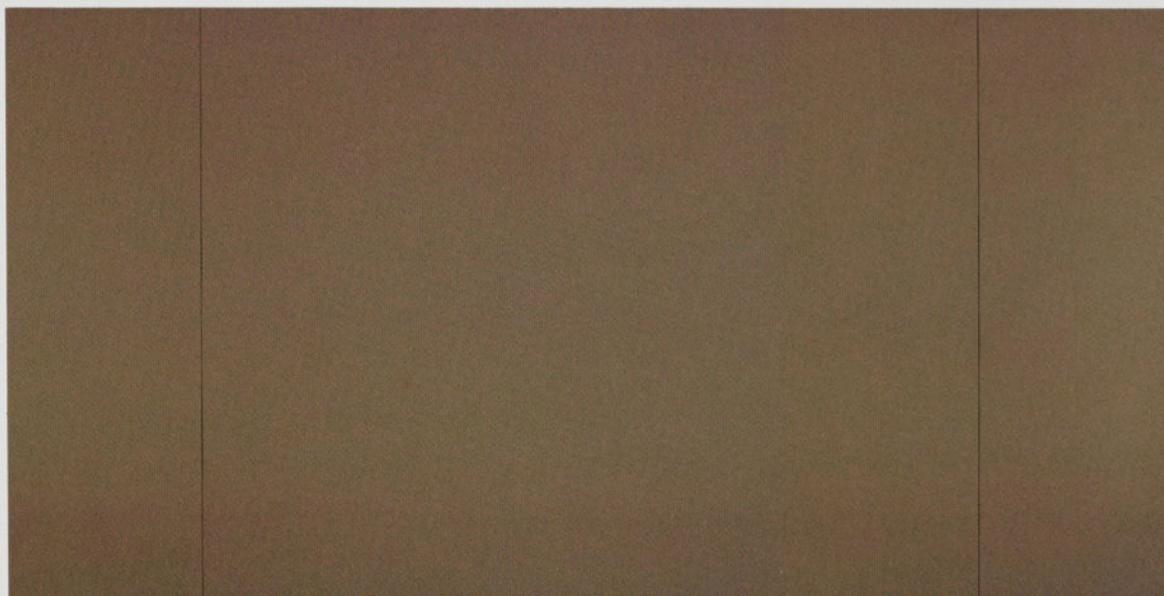
successions des nuances créent un espace optique *ondulatoire* qui éloigne la couche colorée des propriétés matérielles du plan de la toile. L'opposition avant-arrière est rétablie qui remet donc les deux espaces, celui de la toile et celui de la couleur, en tension. Sans annuler complètement la bidimensionnalité du plan de la toile, Louis Comtois laisse cependant à sa couverture colorée une autonomie. Contrairement à la série de tableaux aux titres péruviens où un plan lumineux, comme un écran « blanc transparent », s'installait entre le spectateur et la couleur sur le plan du tableau, ici l'effet lumineux colle directement à la couleur et la *décolle* de la surface. Bref, l'espace peint produit son propre espace.

Mais la profondeur survenue ici n'est pas perspectiviste. Cette profondeur qui surgit par la couleur qui s'agite et agite l'espace de la toile c'est la profondeur optique de la couleur : elle n'est pas illusionniste mais réelle parce que ancrée dans la matérialité de la couleur, elle n'a pas de référence à l'espace tactile mais est strictement visuelle. Toutefois, Louis Comtois maintient cet effet optique du volume chromatique dans sa plus faible expression. En effet les décalages optiques entre les parties du tableau sont plutôt minces à cause des teintes analogues qui sont situées à peu près sur la même longueur d'onde pour la rétine. C'est là l'efficacité théorique de ces œuvres. La tension avant-arrière est infra-mince, comme pour aiguïser la vue à une vision inhabituelle et allonger le temps de la perception. Il n'y a pas d'espace (vide) entre les plans car les couleurs composées sont si rapprochées chromatiquement que leurs frontières s'interpénètrent, laissant courir sur la toile une ondulation, un frémissement qui se promène de gauche à droite, et vice versa, et fait osciller d'avant en arrière la surface de la toile sans la creuser vraiment.

### **Inscription du complexe**

Il y aurait encore beaucoup à dire de ces tableaux et avec davantage de raffinement, mais nous en avons dégagé le principe fondamental : la production du mouvement dans la couleur par un contrôle de la profondeur optique de la couleur. Il serait en fait plus juste de parler ici de *mouvance*, car il n'existe pas dans ces tableaux de véritable direction unique ou de mouvement orienté mais seulement une multiplicité de *poussées* (comme le dit Kandinsky de l'action des forces sur le plan du tableau) qui s'entremêlent pour créer un espace flou d'intensité, un flot d'énergie disséminée, c'est-à-dire, en quelque sorte, une ouverture sans perspective(s).

En choisissant des écarts chromatiques étroits Louis Comtois limite la capacité de spatialisation qui est inhérente aux tonalités (et limite pour le spectateur la possibilité de verbaliser ce qu'il perçoit), mais il ne l'annule pas, il la retient à la limite du plan de la toile que la couleur frôle mais dont elle se distingue par la lumière qui se développe. L'espace du tableau s'y affirme comme condition



**NEW YORK 1, 1976**

Acrylique sur toile  
Trois panneaux  
152,4 x 301,9 cm  
Collection du Musée  
d'art contemporain  
de Montréal  
Don de l'artiste et  
de Reiner Schürmann,  
grâce à la  
collaboration de  
l'American Friends  
of Canada

---

fondamentale d'existence de l'*espace pictural*, mais c'est la *pellicule* de couleur, la petite peau colorée, qui fait toute la différence, qui donne vie au tableau comme *peinture*. Et toute la vibration de la surface peinte dépend du mélange de la couleur où, par exemple, une goutte de jaune ou de bleu dans le rouge fait être autrement les « rouges » superposés et juxtaposés dans la composition et engendre ainsi les appels et les renvois. Encore une fois, on pourrait lire en deux sens la situation chromatique qui nous est offerte : l'émergence des différences dans le même ou le retour au même.

Les récents tableaux, regroupés sous le titre général de « Distorsion »<sup>10</sup>, constituent une nouvelle série. J'ai utilisé tout au long de ce texte la notion de série strictement pour souligner que certains tableaux développent sensiblement la même problématique, chacun étant à l'intérieur de la série une façon particulière de poser la problématique. La notion de série ne contient pas ici de sens narratif, il ne s'agit pas d'une séquence car chaque tableau se comprend indépendamment des autres. Ce serait davantage les séries elles-mêmes qui constitueraient une suite narrative, montrant comment s'est construit, lentement, le système actuel de la peinture de Louis Comtois. Dans la dernière série, Louis Comtois s'est fixé des paramètres chromatiques plus simples, mais il en a tiré, je dirais nécessairement, des combinatoires plus complexes. Pour un peintre qui a toujours fabriqué des couleurs rares et souvent ambiguës, il y a une certaine contrainte à s'imposer la gamme des primaires et de leurs complémentaires. La richesse lumineuse de ces couleurs « pures » posent un défi technique auquel les six tableaux de la série « Distorsion » répondent assez brillamment.

Je résisterai à la tentation de les examiner un à un et me contenterai pour le moment de faire quelques observations générales. D'abord nous devons remarquer que le format des trois tableaux des couleurs primaires est passablement plus petit que celui des trois autres<sup>11</sup>. Le rétrécissement du format, qui permet de contenir la pulsation de la couche colorée, prouve d'une certaine façon la fonction signifiante de la forme et de la grandeur du champ dans la composition chromatique. Notons ensuite la variation plus développée de la largeur des panneaux réels. Le rôle des frontières qui apparaissent à intervalles irréguliers s'en trouve plus accentué : elles sont des ruptures dans le champ, des coupures, des incisions, comme des replis dans la toile, mais elles assurent ainsi le rétablissement de la bidimensionnalité parce qu'elles affirment le plan du tableau dans la couleur. Quant aux panneaux inscrits ils créent, avec les couleurs des panneaux réels, la distorsion optique dont parlent les titres. Mais ces panneaux inscrits ont aussi une nouvelle qualité : leurs limites sont moins techniquement « hard-edge » que dans les œuvres antérieures et il arrive que la « mollesse » de la limite soit accentuée par une légère superposition des panneaux inscrits voisins. Tout se passe donc comme si, à cause du caractère particulièrement « pur » des couleurs choisies, Louis Comtois fut obligé de hausser

la force exercée par les éléments de la composition pour réussir à animer comme il le désire la surface de la toile. C'est pourquoi l'écart entre les contrastes chromatiques a été aussi augmenté, remplaçant effectivement l'ondulation lumineuse par une distorsion spatiale.

Mais la distorsion n'est ni régulière ni constante et je dirais même qu'elle se déconstruit à mesure qu'elle se produit, maintenant sur la surface une constante allotopie spatio-lumineuse. C'est-à-dire que la tension entre le plan du tableau et la surface colorée crée un écart plus grand que dans la vibration ondulatoire, sans que s'installe pour autant un tiraillement excessif. Par exemple dans *Distorsion en jaune* le jaune passe de gauche à droite du rouge au vert, car le panneau réel à gauche est teinté de rouge et les panneaux inscrits à droite sont teintés de vert. Ainsi dans le grand panneau central qui est uniformément jaune la partie de gauche devient verdâtre tandis que celle de droite devient rougeâtre, par effet de voisinage. La frontière entre les panneaux à droite paraît plus avancée que celle de gauche qui cherche à s'enfoncer. Mais cet effet n'est vrai qu'auprès de la bordure supérieure ; au bas, il semble que ce soit l'inverse. D'autre part, aux extrémités horizontales, les panneaux inscrits affirment également le plan du tableau.

En fait, ces tableaux qui refusent de construire un espace strictement plan se refusent aussi à ramener une opposition binaire (avant-arrière) qui rappellerait l'espace tactile de la perspective. Ils créent au contraire une profondeur *oblique* non mesurable, imprécise, qui se développe à partir des qualités mêmes de la couleur. Les champs chromatiques qui divisent l'ensemble de la surface retournent contre elles-mêmes les limites qu'ils dessinent par les glissements que simultanément ils entraînent, infléchissant ainsi la rigidité de la partition du plan originel. Puisqu'ils sont davantage marqués, les contrastes d'abord perçus sont statiques, ils sont alors ceux des oppositions binaires ; puis ils se lient par la suite au réseau de leurs contradictions qui créent alors une agitation, un chatolement, sur toute la surface où les effets et les contre-effets ne s'annulent pas dans une synthèse conciliatrice mais restent inlassablement régénérés ici et là par la dynamique de la composition. Le déséquilibre qui menace le statut du plan du tableau empêche en fait le spectateur de pouvoir aisément fixer son regard car la focalisation devient à peu près impossible. Celui-ci ne trouvera finalement de repos qu'à la limite du champ du tableau. Mais là, il réalisera bientôt qu'une lumière blanche attaque effectivement le contour du champ et surtout en ronge les coins.

#### NOTES

\*Une première version abrégée de ce texte a été publiée, dans le catalogue *Louis Comtois* au Musée des beaux-arts de l'Ontario, sous le titre *Color and Beyond*, en 1980. Le texte intégral de cet extrait est paru dans le Bulletin n° 3 de la Galerie Jolliet en octobre 1980.

1. Et non pas dans le rapport descriptif qu'elle peut entretenir avec la forme du tableau, tel que le développe Michael Fried à propos de Noland, Olitski et Stella dans *Three American Painters*, Harvard, Fogg Art Museum, 1965.

2. Roque, G., « L'Amérique de nos fantasmes (Our American Myth) », *American Art in Belgium*, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 1977, p. 18-23.

3. Payant, R., « Collage à large : le texte déchainé », *Revue d'Esthétique : Rhétoriques, sémiotiques*, Paris, U.G.E., collection 10/18, 1-2/1979, p. 254-271, réédité dans Payant, R., *Vedute. Pièces détachées sur l'art. 1976-1987*, Montréal, éditions Trois, 1987, p. 75-86.

4. Krauss, R., « On Frontality », *Artforum*, mai 1968, p. 40-46.

5. Fried, M., article cité et, dans la même perspective, Geldzahler, H., « Shape as Form », *New York Painting and Sculpture: 1940-1970*, New York, Dutton, 1970, p. 403-425.

6. J'emprunte ici le concept d'allotopie au Groupe  $\mu$  qui, dans *Rhétorique générale*, Paris, Larousse, 1970, à partir du concept d'isotopie dont traite A.J. Greimas dans *Sémantique structurale*, Paris Larousse, 1966, le développe pour établir la notion d'écart qu'il donne comme fondement de la rhétorique.

7. « Retenir la couleur », *Louis Comtois*, Paris, Centre culturel canadien, 1978, p. 6-7.

8. *Ibid.*, p.8-9.

9. Comme sont presque homonymes les mots rapprochés dans la paronomase. Par exemple : conjecture/conjoncture, éminent/jimminent.

10. Six tableaux exposés au Musée des beaux-arts de l'Ontario en hiver 1980. Je regrette un peu leur titre car, au contraire des précédents qui ne servaient qu'à identifier les œuvres, ceux-ci sont plus descriptifs et en quelque sorte impératifs puisqu'ils traquent aux spectateurs un programme de lecture.

11. Je note au passage que Louis Comtois évite systématiquement de donner à ses tableaux des proportions régulières, comme par exemple une largeur qui serait le double de la hauteur. Quelquefois, comme dans la série « New York » la régularité est presque atteinte, mais je crois qu'il importe que ce ne soit pas tout à fait. Cela le détache encore des intentions de l'art minimal qui évitait ce genre de dramatisation. Je pense tout à coup à B. Newman qui ajouta deux pieds à la largeur de son *Vir Heroicus Sublimis* (MOMA) pour qu'il n'ait pas la régularité (8" x 16") du *Number 1* de 1949 (MOMA) de Pollock.



**L'œuvre peint de  
Louis Comtois  
par Jean-Émile Verdier**

---

## La Série des « Aluchromies »

### *Des projets de murales*

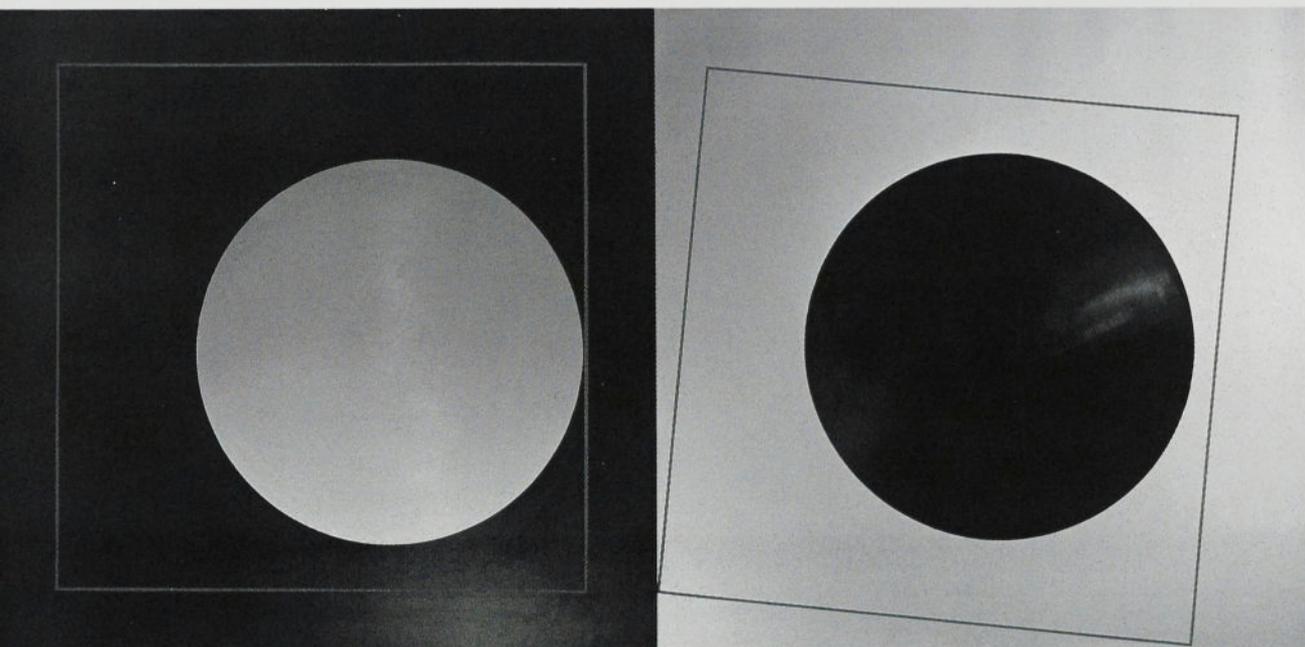
*L'intégration de l'art aux techniques modernes, à la technologie et à l'architecture est considérée par un certain public et même par certains artistes comme une mode. Cette mode passera. Elle fera place à des réalités bien concrètes constituées d'ensembles maladroits et incohérents parfois mais parfois aussi plus heureux issus de la coordination homogène ou non, d'artistes et de techniciens ou d'entreprises industrielles. Ainsi, l'art que je pratique, les formes que je conçois et les surfaces que j'organise se veulent intégrées aux dimensions, aux problèmes, aux matériaux du monde dans lequel nous vivons. Le résultat, ce n'est pas une expression figée, mais un mouvement. Ce que je fais s'inscrit, comme un grand nombre de réalisations contemporaines, dans un courant de recherche en constante évolution.*

**Louis Comtois cité par Bernard Lévy dans « Louis Comtois et l'intégration à l'architecture », *Vie des Arts*, automne 1970, p. 40.**

1968. Louis Comtois vient de terminer sa formation de peintre à l'École des beaux-arts de Montréal. Il quitte alors Montréal pour Paris, où un an plus tard, il aura sa première exposition d'envergure à la galerie du Haut-Pavé. Les œuvres exposées, quatorze au total, sont toutes décoratives.

Dans l'effervescence de la fin des années soixante, la responsabilité sociale et politique de chaque individu était exacerbée, et Louis Comtois semble préoccupé par une symbiose entre le fait de pratiquer l'art et une participation au monde dans lequel il vit. Intégration de la peinture à l'architecture. Participation entre artistes et techniciens. Usage de matériaux nouveaux. L'art a une finalité, celle de penser les formes du monde que nous nous bâtissons.

Ces premiers travaux montrent la connaissance que Louis Comtois aura su acquérir dans le domaine de la composition formelle. Pendant deux ans, il utilise des feuilles d'aluminium anodisé en guise de matière colorée, les collant sur un support en bois de manière à obtenir un arrangement coloré de formes géométriques. Il réalise ainsi des travaux qui ne demandaient qu'à devenir des murales intégrées à l'architecture.



**N° 10, 1968-1969**  
Collage de feuilles  
d'aluminium anodisé  
Diptyque de  
100 x 200 cm  
Collection particulière

## Une Période « hard-edge »

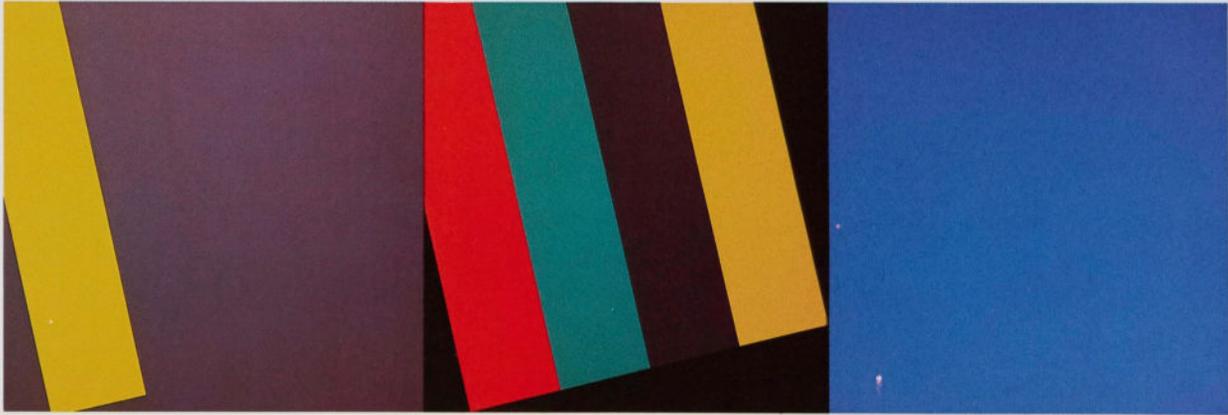
### *Un retour à la peinture*

*The oblique stripes that hit monochrome panels aim at establishing in these paintings an equilibrium between uncommon hues and nearly mural surfaces. These surfaces produce warm-cool contrasts which initiate advances and recessions into space. Their subtleties demand concentration from the beholder as they do from the artist. Indeed, the masses they bring into relation are not imaginary but pictorial. The hierarchy of depths is perceived solely by our eye, not by our fantasy. Still, this reduction of elements to an encounter of colorfields produces transitions oftentimes too bold to be agreeable. As their optical vibrations guide the viewer through a horizontal movement of exploration, they reformulate the dialectics between structure and color.*

**Louis Comtois, 1974.**

Louis Comtois quitte l'Europe en 1971 pour les États-Unis, et s'installe à Washington d'abord, mais à New York définitivement en 1973. Désormais Louis Comtois s'impose les contraintes matérielles propres à l'activité picturale, une toile tendue sur un châssis de bois dont la surface plane sert de support à une composition de pans de couleur. Et il produit des images telles que ces œuvres rejoignent en apparence celles des Plasticiens, Guido Molinari en particulier. Que s'est-il passé ? Sans doute un constat, le lieu où architecture et peinture règneraient de concert s'avère impraticable, voire utopique. L'architecte édifie des espaces, l'œuvre du peintre les tranforme nécessairement, et peut même les déconstruire. Combien d'architectes accepteraient une telle complicité ? Louis Comtois ne réalise qu'une seule œuvre digne d'un tel projet à Milan pour l'architecte italien Aldo Jacober.

Ce retour de Louis Comtois au traitement conventionnel de l'activité picturale témoigne de deux décisions majeures chez lui. La première, s'inscrire dans le contexte culturel régnant sur le milieu de l'art, et la seconde, qui allait définitivement orienter son œuvre, consistant à faire de la couleur, non pas son matériau de prédilection, mais le terrain même de sa pratique de l'art, son « champ d'œuvre ».



**N°11, 1971-1972**  
Acrylique sur toile  
Trois panneaux  
121,9 x 365,8 cm  
Collection particulière

## La Série des « Obliquités »

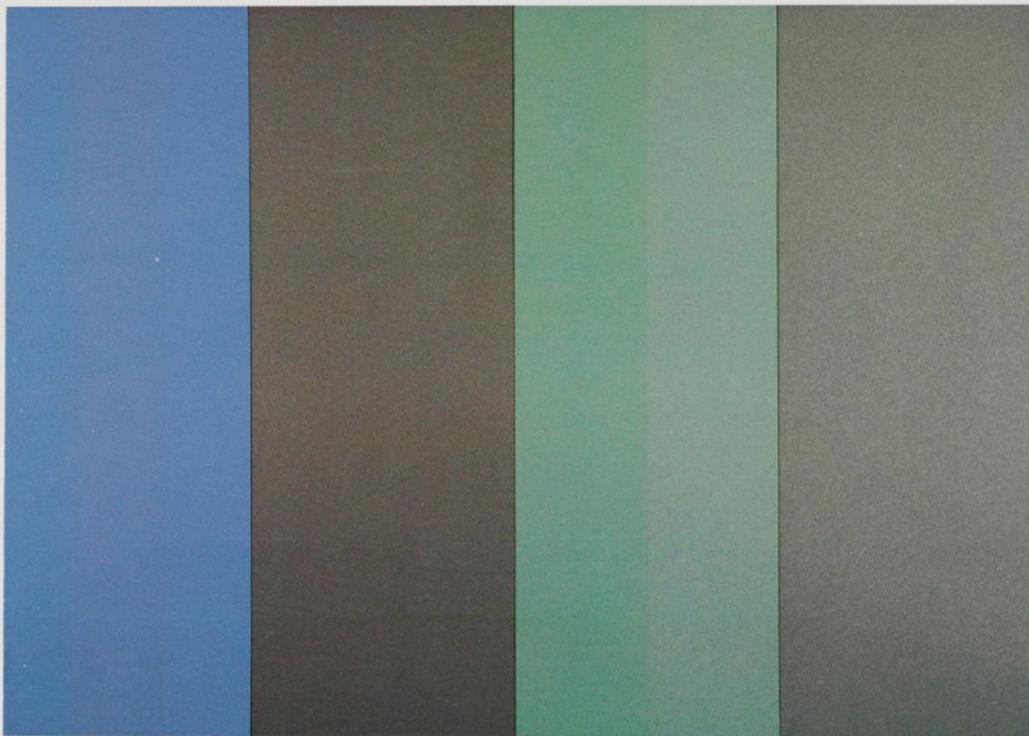
### *Désormais, le trait dans la couleur*

Cette période marque la fin de la subordination de la couleur à un dessin arbitraire. Quel que soit le trait de division que nous rencontrons dans le plan du tableau, il vaut toujours pour une division dans la couleur. Le travail de Louis Comtois se singularise ainsi définitivement dans le domaine de la peinture abstraite géométrique de l'époque, où le trait fait à chaque fois figure de frontière. Chez Louis Comtois, la couleur ne sert plus la mise en évidence d'un tracé ; le trait sert désormais la présentation de la couleur.

*En 1974, je traitais un espace encore binaire. Les tableaux étaient alors composés de quatre ou cinq panneaux de largeur égale, dont chacun constituait un plan, soit positif, soit négatif. Trois de ces panneaux étaient divisés à leur tour en deux ou trois sections monochromes, subdivisions presque imperceptibles à première vue. Ce n'est qu'après un temps de regard que l'on découvrait la structure verticale sous-jacente. Mais chaque panneau y avait sa propre couleur.*

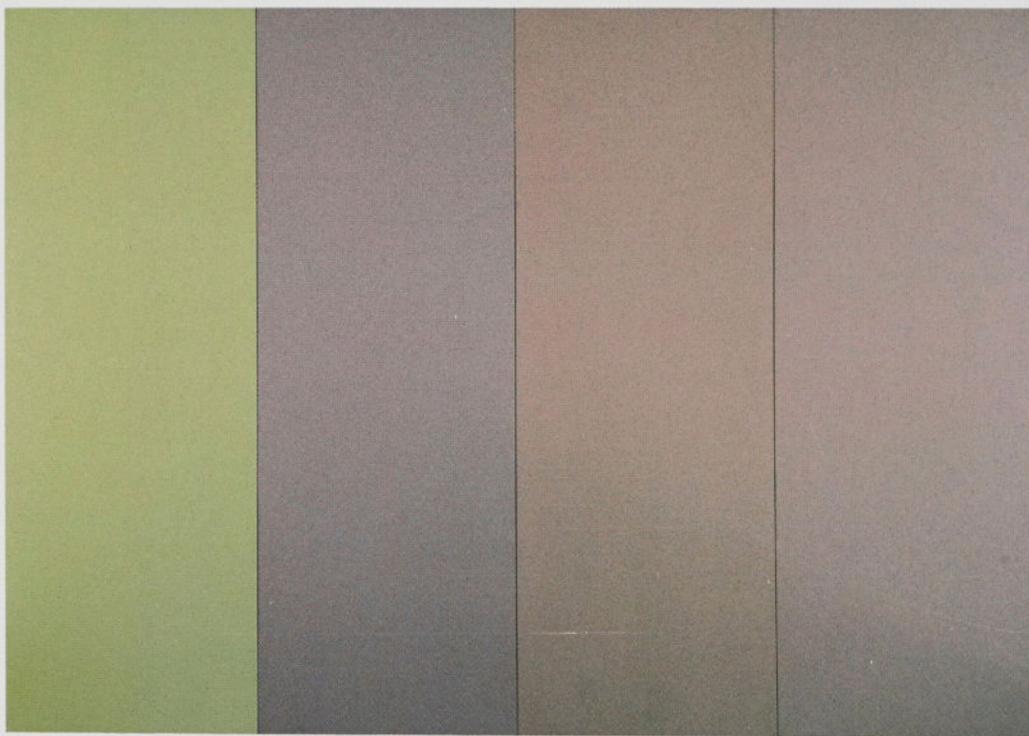
**Louis Comtois. À propos de mes tableaux récents, 1982.**

Maintenant la composition de la surface des tableaux — d'aucuns diraient le dessin — sera mise au service exclusif de ce principe : une couleur est une couleur par rapport à une autre couleur. Ainsi, *Homage to Piero* est composé de quatre panneaux juxtaposés laissant paraître leur jointure comme un trait qui sépare nettement quatre pans de couleur. Le deuxième panneau à partir de la droite du tableau s'impose au regard comme le porteur d'un beige apparemment rehaussé de rouge. Les deux panneaux qui l'encadrent présentent respectivement un vert décomposé en deux tons suivant une médiane verticale, et un bleu décomposé cette fois en trois tons juxtaposés en bandes d'égale largeur. Le quatrième panneau, à l'extrême gauche du tableau, est un pan beige tirant sur le vert. Dès lors, quel que soit le panneau sur lequel notre regard se pose, la couleur se présente toujours divisée. Soit elle se décompose en deux ou trois tons, soit nous y reconnaissons une autre couleur avec laquelle elle se mêle pour produire une seule teinte en apparence. Ces deux modes de division de la couleur, parce qu'ils sont réunis dans un même tableau, laissent penser qu'ils participent à un dispositif de présentation de la couleur pour elle-même.



**HOMAGE TO PIERO,  
1975**

Acrylique sur toile  
Quatre panneaux  
142,9 x 204,3 cm  
Collection Musée  
du Québec  
Don de l'American  
Friends of Canada,  
grâce à la générosité  
de Reiner Schürmann



**ISI, 1976**

Acrylique sur toile  
Quatre panneaux  
142,9 x 203,9 cm  
Collection Musée  
du Québec  
Don de l'American  
Friends of Canada,  
grâce à la générosité  
de Reiner Schürmann

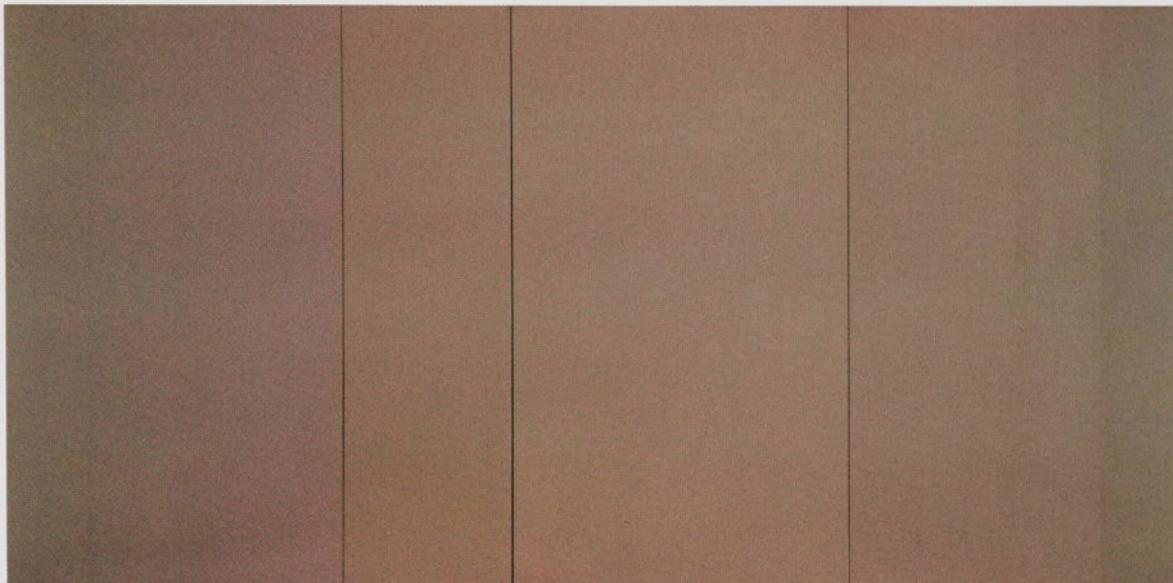
## La Série des « Distorsions »

### *La logique pulsative de la couleur*

Explorer le plus objectivement possible ce qu'il en est de la couleur, tel sera désormais l'absolu de Louis Comtois. Et une telle exploration suppose d'abord de défaire la couleur de tous les dispositifs de présentation qui contreviennent à son énonciation. Dans la série des « Distorsions », Louis Comtois radicalise la démonstration du principe selon lequel la couleur ne s'énonce comme telle que dans sa division. La couleur se présente soit en autant de teintes auxquelles l'œil occidental est sensible, soit en autant de tons que nous sommes capables de distinguer dans une seule et même teinte. La première division se produit dans l'instant du regard, *division synchronique*. La seconde division s'opère après un laps de temps nécessaire à l'œil pour comprendre qu'il ne voit pas une surface monochrome, mais une composition de plusieurs pans se distinguant les uns des autres dans une proximité de tons, donc *division diachronique*. Les « Distorsions » démontrent aussi qu'un plan monochrome n'arrive pas à rendre compte de l'énonciation de la couleur, puisque la couleur continue de s'énoncer autrement dans les limites mêmes du plan du tableau, dans et à travers cette division diachronique des différents tons d'une même teinte. Les « Distorsions » démontrent ainsi que l'espace plan d'un tableau est encore une structure imposée à la couleur. C'est à travers une telle mise en évidence de la souveraineté de la couleur que Louis Comtois trouve à s'inscrire dans le contexte historique et idéologique de son époque.

*[...] les heurts entre pigments à intensités inégales faisaient bouger, pour ainsi dire, la surface en avant et en arrière [...] ni plane (comme dans la peinture minimaliste), ni binaire (creusant un second plan de profondeur, comme dans la peinture formaliste) mais ambiguë au sens où les modulations de tons lui imposaient des distorsions. Le type d'espace que j'avais ainsi conçu était en contradiction avec les tendances de l'histoire récente de la peinture. De même que l'art minimal s'opposait au formalisme, ma peinture s'opposait à l'un et à l'autre. Mes tableaux étaient monochromes en apparence seulement. En fait, il s'agissait non pas d'œuvres rouges ou jaunes, mais d'œuvres « à propos » du rouge ou du jaune, ou « sur » le rouge et le jaune. D'une façon discrète mais décisive, plusieurs couleurs du spectre [...] venaient connoter la couleur prédominante sur la toile, soit en s'y juxtaposant, soit en s'y superposant. Les nuances ainsi obtenues, parfois difficiles à percevoir comme telles, brisaient la planéité.*

Louis Comtois. *À propos de mes tableaux récents, 1982.*



**FROM PURPLE TO  
YELLOW INTO  
BROWN, 1977**

Acrylique sur toile  
Quatre panneaux  
183,2 x 374,3 cm  
Collection du Musée  
d'art contemporain  
de Montréal  
Don de l'artiste et  
de Reiner Schürmann,  
grâce à la  
collaboration de  
l'American Friends  
of Canada



**FROM CADMIUM  
RED DEEP, 1979**

Acrylique sur toile  
Cinq panneaux  
165,3 x 306,3 cm  
Collection du Musée  
d'art contemporain  
de Montréal  
Don de l'artiste et  
de Reiner Schürmann,  
grâce à la  
collaboration de  
l'American Friends  
of Canada

## La Série des « Obstacles »

*Les textures chromatiques où la couleur fait corps  
avec la matérialité de la surface*

*Au printemps 1981 [...] le seuil crucial pour rendre la distorsion plus évidente était franchi quand j'ai accentué les « obstacles » sur la surface en y collant du carton ondulé, du bois balsa et du métal. Je l'ai peinte [...] dans des tons beaucoup plus contrastés qu'auparavant, à l'intérieur de la même couleur, et j'y ai tracé des lignes grises à la mine de plomb ou polychromes au pastel à l'huile [...].*

*[...] Pour accentuer la lumière qui se dégage d'une surface, je marque celle-ci de traces d'une autre couleur. Avant, pour qu'un jaune pur, par exemple soit lumineux, l'un des moyens que j'employais consistait à le placer à côté d'un jaune. Dans les nouveaux tableaux, cette interaction-là se produit non seulement d'un support à l'autre, mais encore sur le même panneau. Une surface jaune, striée de violet, brille plus qu'un jaune massif.*

**Louis Comtois. À propos de mes tableaux récents, 1982.**

Donc, pas de couleur comme telle qui ne s'énonce dans la division. Pas de couleur en soi. Seulement des *différences chromatiques* ; la couleur d'une couleur ne se saisit que dans le rapport chromatique qu'elle entretient avec une autre couleur. Produire une différence chromatique est une question de savoir-faire. Le peintre intervient sur la teinte, la luminosité et la saturation d'une couleur étant donné une autre couleur dont la valeur chromatique est déterminée. Tel était le propos des tableaux de la série des « Distorsions ». Or, dans la série des « Obstacles », voilà que Louis Comtois multiplie les possibilités d'un tel savoir-faire en introduisant une variable supplémentaire, le matériau de la surface des panneaux dont le tableau sera composé. De plus, Louis Comtois s'autorise désormais à intervenir sur les pans de couleur en surajoutant des tracés de couleur soit à la mine de plomb, soit au bâton de pastel à l'huile. La couleur fait ainsi corps avec la matérialité de la surface des panneaux. Parlons d'une telle contingence qui lie la valeur chromatique de la couleur et la matérialité de la surface de son support comme d'une *texture chromatique*. Ce faisant, les tableaux de cette série font la démonstration que si la couleur est affaire de pure opticalité, il n'en demeure pas moins que la matérialité de la surface qui la porte peut jouer sur l'irradiation de sa valeur chromatique.



**SANS TITRE  
(JAUNE), 1981**  
Huile, plâtre, ciment  
et métal sur bois  
Cinq panneaux  
82 x 177,5 cm  
Collection Louise  
Brochu et René  
Lampron



**SANS TITRE  
(BLEU), 1981**  
Huile, plâtre, ciment  
et métal sur bois  
Quatre panneaux  
82 x 177,5 cm  
Collection  
John A. Schweitzer

## Les Pans de couleur à surface marquée

### *Apparition des figures chromatiques*

*La rugosité du béton, les lignes gravées dans le plâtre, les incisions dans le bois, les rayures sur le métal, les rencontres entre les panneaux: tout ce graphisme, ainsi que le film de peinture mate ou brillante, contribue à donner vie à ces rectangles de deux mètres carrés sur les lesquels je m'acharne.*

**Louis Comtois. À propos de mes tableaux récents. 1982.**

*[...] des couleurs pâles, presque pastel, se trouvent juxtaposées à des couleurs vives et produisent des rapports rares, souvent curieux. Le rectangle entamé met en question le désir d'harmonie entre l'espace et la couleur auquel les trente dernières années d'abstraction nous ont habitués [...] les matériaux que j'emploie ainsi que le dessin abstrait morcellent le corps même de l'œuvre. Ils sont unifiés par la justesse, chaque fois, des rapports de couleurs.*

**Louis Comtois. Extrait d'une demande de bourse au Conseil des Arts du Canada. 1983.**

Chaque pan de couleur a donc sa texture chromatique. Mais cette fois Louis Comtois marque les surfaces. Il raye le métal, entame le bois, creuse le plâtre, et obtient, sur la surface des panneaux, autant de lieux capables de recevoir une touche de couleur, quand ce n'est pas la couleur même du matériau qui s'y manifeste. Louis Comtois construit ainsi des *figures chromatiques*, des liens calculés entre les pans de couleur entre eux, parce que la touche colorée sur la surface de l'un rappelle la valeur chromatique de l'autre, par exemple. La procédure est manifeste dans *Fractions of Light and Matter 1*. La mise en évidence de ces figures chromatiques est accentuée du fait que les pans de couleur ne se seront jamais autant singularisés les uns par rapport aux autres. D'abord parce que Louis Comtois travaille dans la polychromie. Ensuite parce qu'il fait varier désormais la composante architectonique du panneau. Les pans de couleur, qui arboraient la forme d'une bande, d'une surface plane ou d'une surface texturée, varient maintenant en hauteur, en épaisseur, en plus de varier en largeur. Depuis que Louis Comtois a choisi de revenir à la peinture, jamais l'organisation des tableaux en pans de couleur ne se sera orientée vers une différenciation aussi extrême de ces derniers les uns par rapport aux autres. La différence chromatique est telle entre les pans que nous pouvons parler d'*idiome chromatique* pour chacun d'eux. Toute la dynamique des tableaux relève de la tension qui règne du fait qu'il y ait un réseau de figures chromatiques provoquant un phénomène d'attraction entre des pans de couleur qui, au premier abord, se repoussent, parce qu'ils diffèrent en teinte, en texture et en format.



**FRACTIONS  
OF LIGHT  
AND MATTER 1,  
1983-1984**

Huile, cire, métal,  
plâtre et ciment  
sur bois  
Quatre panneaux  
116,8 x 158,8 cm  
Collection particulière



**SURFACE EVENTS 2,  
1983-1984**

Huile, cire, métal,  
plâtre et ciment  
sur bois  
Cinq panneaux  
106,7 x 177,8 cm  
Collection particulière

## Les Tableaux à pan de couleur avec forme en relief

### *Impossible Gestalt*

Comme s'il était important de bien souligner que les opérations respectives du dessin avec la couleur et du dessin au trait diffèrent radicalement, Louis Comtois propose un autre type de tableau issu toutefois des précédents. Sur l'un des quatre ou cinq panneaux qui constituent le tableau, il plaque une forme en bois — qui sera aussi façonnée et texturée au plâtre l'année suivante — ayant la même couleur et la même texture que le pan de couleur qui le reçoit. Cette forme en relief vaut essentiellement pour les traits que son épaisseur dessine sur le pan de couleur rivalisant avec les traits verticaux dessinés par les jonctions entre les panneaux. Ni les traits de jonction, ni les traits de relief ne délimitent cependant une frontière entre une figure et son fond. Quelle que soit la manière avec laquelle il les obtient, Louis Comtois n'aura jamais produit de trait-contour.

Louis Comtois achève ainsi, en dix ans, tout un travail de déconstruction du champ d'œuvre du peintre quand il est commandé par le dessin au trait. À laisser la couleur s'énoncer sans autre contrainte que de toujours la libérer de toute entrave, Louis Comtois a acquis une connaissance sans borne de la logique à laquelle est confronté tout artiste qui choisit la couleur comme champ d'œuvre. Mais cette connaissance de l'énonciation de la couleur n'est pas la finalité de la peinture de Louis Comtois. Elle est ce moyen dont il a cherché à maîtriser les limites, mais dont il ne saurait mesurer encore les possibilités en matière de représentation. Quelle part du réel un tel instrument est-il en mesure de mettre en évidence ? Quel espace de représentation est-il susceptible de construire ? Et sous quel type d'image ?

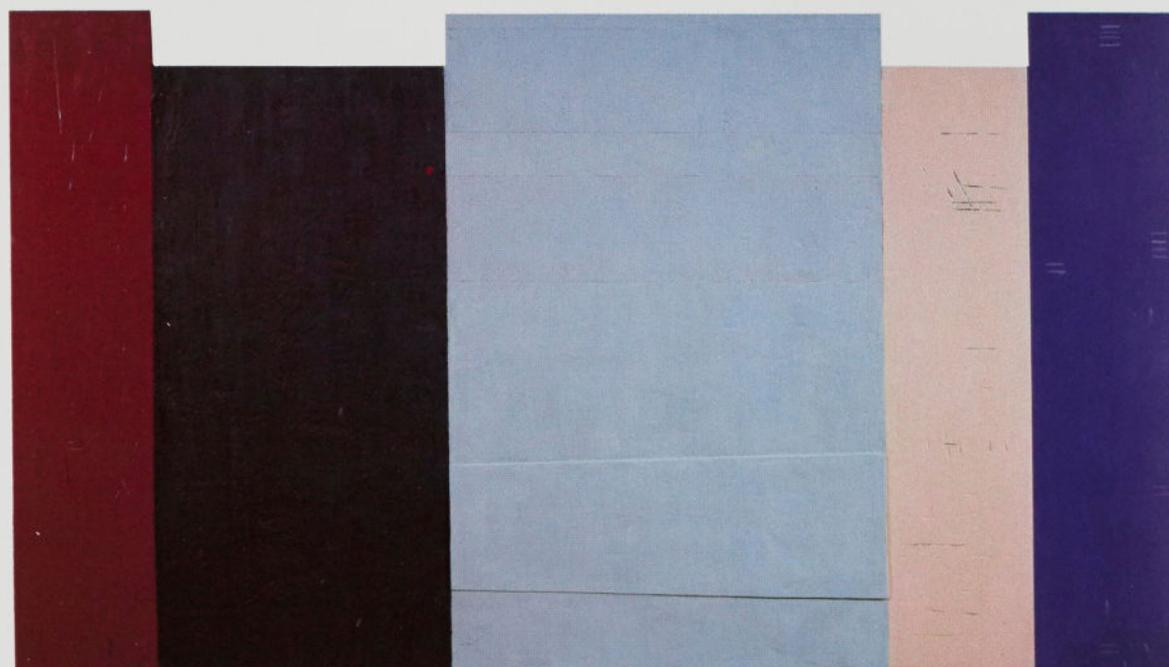
*On n'a pas besoin du spectacle des rues new-yorkaises, dans mon quartier par exemple, pour savoir que les choses ne vont pas bien dans ce monde ; il suffit de lire les journaux. Au milieu de l'irréflexion qui est au départ de la plupart des craquements dans la marche des choses, avec les angoisses cachées et la décadence affichée qui s'ensuivent, je voudrais, par ma peinture, apporter un peu de paix et de joie aux quelques rares personnes qui prennent le temps de regarder.*

**Louis Comtois. 1985.**



**HOMAGE TO  
CLARITY,  
1984-1985**

Huile, cire, métal,  
plâtre et ciment  
sur bois  
Cinq panneaux  
114,3 x 203,2 cm  
Collection du Musée  
d'art contemporain de  
Montréal  
Don de l'artiste et  
de Reiner Schürmann,  
grâce à la  
collaboration de  
l'American Friends  
of Canada



**IN PRAISE OF  
SILENCE,  
1984-1985**

Huile, cire, métal,  
plâtre et ciment  
sur bois  
Cinq panneaux  
114,3 x 203,2 cm  
Collection de l'artiste  
consigné à la Olga  
Korper Gallery

## Un Tressage entre format, texture chromatique et forme en relief

*[...] I believe that in this last year I have succeeded in working out a new kind of abstraction.*

*What is novel in these works is the use to which I put a variety of support materials. Together with the colors, they generate a broad diversity of light effects. I know of no precedent in this subordination of materials to light, and the resulting abstraction could certainly not have existed ten years ago. It is not the materials as such that are new, but the way color works them to emanate light. In that lies the relevance of the project to the contemporary development in painting.*

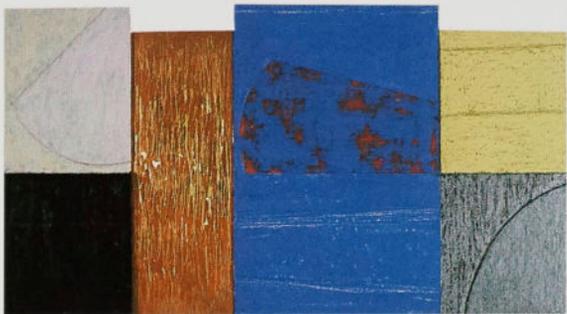
*Support materials and their architecture. Each of the paintings is composed of five to seven basic elements made of wood, plaster, cement, or metal. These two-dimensional volumes of uneven width and height make up the underlying structure of the works. Some of the materials used are thicker than others. As they recede or advance slightly, they produce in-depth variations. Additional relief effects result from curved and oblique shapes made of folded gauze, wood, or plaster, which are superposed on the rectangular or square elements.*

*The materials are selected for the diversity of their textures. Each absorbs or reflects light in a particular way. Their natural rugosity is enhanced by brush strokes and occasional incisions. The resulting range of tactile qualities brings greater energy to the surface than traditional canvas could ever produce.*

*Colors and their light. First I paint a white ground with gesso, which remains perceptible through all subsequent strata of color. This grounding accounts for the pervading luminosity of the paintings. I then apply the pigments in many translucent layers of oil, or oil mixed with wax. In some sections, broad shapes of contrasting hues are allowed to shine through. The painted surface is never opaque. My purpose in adding layers upon each other is to generate varying densities of light.*

*A new abstraction. Modern abstraction tended toward formalism; post-modern figuration denies abstraction. The abstraction that I have begun to develop, while embedded in the modernist tradition, nevertheless transgresses its canon. The support materials decompose the surface. The colors recompose it as their values call upon each other. As a result, both the materials and the colors remain subordinated to the light effects, which unify the painting. Each painting is a visual space made of interacting light.*

Louis Comtois. Octobre, 1986.



**LIGHT NOTATIONS,  
1986**

Pastel à l'huile, cire,  
carton, carton ondulé,  
métal, gaze et gesso  
sur carton  
Cinq panneaux  
55,8 x 78,7 cm  
Huit de la série  
de vingt  
Collections  
particulières

## La Fin de la déconstruction de la tradition moderniste

Une « nouvelle abstraction ». Affirmation prétentieuse ? Ou bien découverte réelle de Louis Comtois ? « Nouvelle abstraction » n'est peut-être pas la meilleure formule. Louis Comtois renouvelle l'abstraction dans la mesure où il reconnaît la possibilité à la peinture abstraite d'engendrer un espace de représentation. Telle est la découverte de Louis Comtois. Mais il était encore trop tôt, et il l'est sans doute encore aujourd'hui, pour annoncer la puissance de la peinture abstraite à engendrer un espace de représentation. Et qui plus est, un espace de représentation qui soit aussi efficace que l'espace de représentation mis en place par cinq siècles de peinture au moins, depuis Masaccio selon Louis Comtois. Le champ d'activité de la peinture s'était instauré en espace de représentation, alors que les peintres avaient développé divers moyens pour produire la profondeur, l'usage de la *perspectiva artificialis*, la succession des plans visuels perpendiculairement à la surface du tableau, la *veduta*, le clair-obscur, la dégradation des teintes, le *sfumato*.

Dans la tradition moderniste, la peinture, parce qu'elle a historiquement abandonné la représentation du relief avec les propositions picturales d'Édouard Manet, doit obligatoirement se présenter sous l'aspect de la surface la plus parfaitement plane. Or, avant 1986, l'œuvre de Louis Comtois montre combien le champ d'œuvre de la couleur offre une tout autre potentialité que l'affirmation d'une telle tradition. Étendue en aplat, la couleur peut en effet souligner le caractère plat de la surface peinte. Utilisée en réseau de taches, elle évite l'usage du tracé qui peut toujours engendrer le dessin d'une figure sur un fond en produisant ainsi un effet de relief. Appliquée uniformément sur un grand format, elle souligne le caractère purement visuel de l'image de peinture. Réduite au chromatisme des matériaux bruts, elle affirme la volonté d'exclure tout illusionnisme.

En déconstruisant de telles procédures, les travaux de Louis Comtois s'inscrivaient en différence des propositions picturales de l'abstraction géométrique, de l'expressionnisme abstrait, de la *Color Field Painting*, et du *Minimal Art*. Par ailleurs, et toujours avec plus de précision, Louis Comtois démontrait que la couleur n'était pas un matériau, mais un champ d'œuvre à part entière dont la potentialité restait à explorer. Ce à quoi il commençait à s'atteler, accordant un intérêt particulier au devenir de la profondeur dans le champ d'activité de la peinture abstraite délimitée par le champ d'œuvre de la couleur.



**SPLENDITELLO,  
1986**

Huile, cire, bois, métal,  
plâtre, ciment et toile  
pliée sur bois  
Cinq panneaux  
114,3 x 203,2 cm  
Collection particulière



**ALL BALLAST  
GONE, 1986**

Techniques mixtes  
sur bois  
Quatre panneaux  
108 x 177,8 cm  
Collection particulière

## Les Tableaux à espaces chromatiques multiples

### *Exploration de la profondeur chromatique*

*En étudiant Giotto à Padoue, j'ai compris qu'il avait percé la surface de la toile sans vraiment créer la profondeur ; ce qu'a fait Masaccio au quattrocento. Giotto est probablement le premier peintre abstrait — que la forme soit une figure où une architecture, elle demeure un mouvement, une ambiguïté dans l'espace. C'est tout le sujet de ma peinture.*

Louis Comtois. 1986.

Depuis 1986, dans chaque tableau un panneau domine. Il est plus large et plus haut que les autres. Dessus, en parallèle, une forme en relief et une bande peinte. Toutes les deux sont recouvertes du liant coloré et texturé qui donne au panneau son statut de pan de couleur. Visuellement, la bande peinte se met à appartenir à un plan qui peut aussi bien se situer en avant ou en arrière du plan visuel où le pan de couleur se trouve perçu. Or le plan visuel de la bande peinte fait figure avec, ou, ce qui revient au même, se met à appartenir au même plan visuel que le plan visuel où nous voyons la surface la plus en avant de la forme en relief. Aussi nous voyons la forme en relief, soit en relief, soit en creux, selon que nous voyons le plan visuel de la bande peinte en avant ou en arrière de la texture chromatique du pan de couleur. Nous ne contrôlons pas les passages d'une situation visuelle à l'autre. Cela arrive. Et cette oscillation forcée entre les aspects d'un relief ou d'un creux de la forme en relief tend à effacer l'aspect texturé de la couleur du pan, en produisant, toujours pour l'œil, un effet d'espace auquel nous sommes sensibles, parce que nous voyons la couleur du pan l'occuper entièrement. Parlons ici d'un *espace chromatique*.

Dès lors, et d'une manière très didactique, le panneau principal des tableaux montre d'abord qu'un effet de profondeur peut s'engendrer avec l'irradiation d'une couleur. Il montre ensuite qu'un tel effet s'amplifie avec la disparition, dans l'irradiation, de la matérialité de la texture chromatique du pan de couleur. Et il montre enfin qu'il y a deux manières extrêmes pour la couleur d'irradier, et par conséquent deux manières extrêmes pour la matérialité de la texture chromatique du pan de couleur de disparaître au profit d'un effet de profondeur. D'une part, la couleur semble irradier de la matière même, nous parlerons alors de *compacité chromatique*. D'autre part, une couleur d'une autre teinte que celle de la texture chromatique du pan de couleur transparait à travers celle-ci, effaçant ainsi la matérialité de sa texture derrière sa diaphanéité. Les autres panneaux qui composent le tableau font usage d'une telle syntaxe en jouant en plus sur les valeurs chromatiques, les teintes pâles laissant paraître davantage la texture que les teintes foncées. Ils produisent ainsi une variété d'espaces *chromatiques* qui se distinguent les uns des autres par l'effet de la plus ou moins grande profondeur qui s'y produit.



**CHROMATIC  
NECESSITY, 1987**  
Techniques mixtes  
Quatre panneaux  
203,2 x 297,2 cm  
Collection particulière



**CHROMATIC  
AFFIRMATION,  
1987**  
Techniques mixtes  
Trois panneaux  
203,2 x 259,1 cm  
Collection particulière

## Les Tableaux verticaux à trois panneaux

### *Une maîtrise unique de l'irradiation de la couleur*

*The multipanel paintings suggest nothing so much as altarpieces, right down to the iconographic hierarchies suggested by the sequencing of panels. This partially belies the «taste» issue, the intuitiveness of Comtois' compositional decisions; such decisions now stand revealed not just as considerations of optical balance and coloristic harmony (harmony which relies so much on strategically situated dissonances), but as evocations on a structural level of pre-Renaissance pictorial organization.*

**Peter Frank. Décembre 1987. Texte extrait du catalogue de l'exposition individuelle Louis Comtois, Louis K. Meisel Gallery, New York, N. Y., États-Unis, 6 au 27 février, 1988.**

Le pan de couleur était une forme qui permettait à Louis Comtois de concevoir des tableaux dans les limites du champ d'œuvre de la couleur et à l'horizon de la déconstruction des a priori matérialistes des traditions moderniste et minimaliste sans toutefois opérer un retour à la figuration. Or depuis 1986, les pans de couleur sont divisés en deux. Ils sont soit formés de deux panneaux montés l'un au-dessus de l'autre, soit divisés, parce que la texture chromatique du pan apparaît dans toute sa diaphanéité d'un côté, pendant que de l'autre, c'est un effet de compacité chromatique qui prime. Fait important, étant donné cette conception du pan, nous ne voyons plus sa couleur occuper un plan visuel. Les tableaux de Louis Comtois n'en continuent pas moins d'être composés en un agencement linéaire de quatre à cinq pans. Mais cette conception du tableau se simplifie et se systématisé en 1988 ; et, fait nouveau, elle privilégie la verticalité.

Le tableau est dorénavant composé de trois pans. Un pan central divisé sur la hauteur entre compacité et diaphanéité de la texture chromatique, et deux pans latéraux divisés sur la largeur en deux espaces chromatiques. Le pan central conserve la fonction didactique de présenter cette préoccupation de Louis Comtois de travailler à produire une image de peinture à partir de plusieurs profondeurs chromatiques. Les quatre autres pans proposent une variation sur la forme chromatique que peut prendre la profondeur. Les rapports entre les teintes, les valeurs, les textures et les reliefs y produisent un effet chromatique tel que la couleur semble engendrer un espace intangible à la façon d'une lumière qui donne toute sa consistance visuelle à l'espace qu'elle illumine. Toutefois, la division des pans latéraux donne du tableau une image fragmentée en autant de pièces qu'il y a d'espaces chromatiques.



**CADENCES DE  
LUMIÈRE, 1988**

Huile, cire, bois,  
ciment, plâtre et  
jute imbibé de plâtre  
sur bois

Trois panneaux  
274,7 x 223,8 cm  
Collection du Musée  
d'art contemporain de  
Montréal

Don de l'artiste et de  
Reiner Schürmann,  
grâce à la  
collaboration de  
l'American Friends of  
Canada

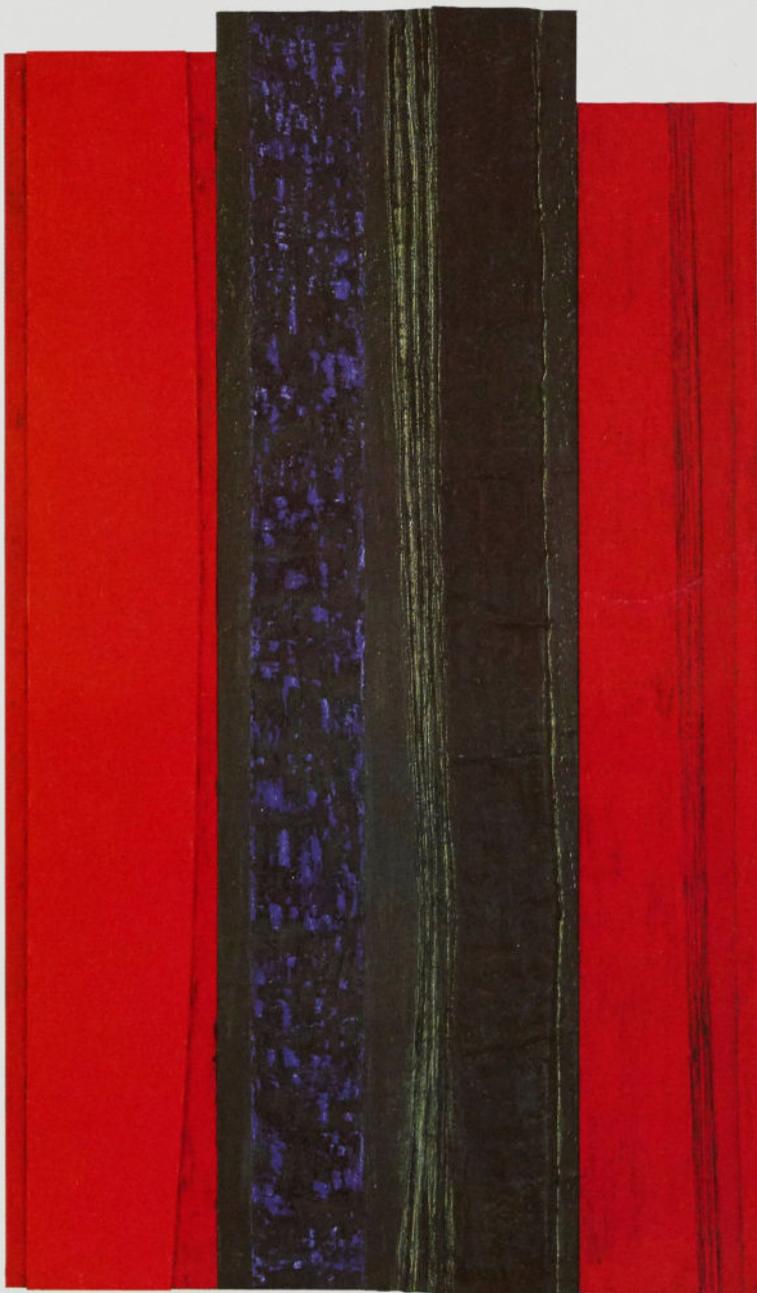
## La Série des « Light Idioms »

### *La tresse engendre l'image*

*Les textures diverses, rugosités, strates plus ou moins épaisses ou saillantes, jouaient des variations de profondeur et de relief qui multipliaient encore les mécanismes d'absorption et de renvoi de la lumière. Ces interactions seraient difficiles à envisager, bien évidemment, sans la recherche très poussée effectuée par Comtois sur la couleur. La base (ou l'âme) du tableau est d'abord recouverte d'une couche de gesso dont la luminosité transparaîtra jusqu'à la surface ultime, compte tenu des couches superposées, plus ou moins nombreuses, de couleur translucide (pigments amalgamés dans l'encaustique); il arrive souvent que les couleurs contrastées affleurent jusqu'à la dernière couche, en produisant un effet de respiration de ces diverses densités chromatiques.*

**Jean-Pierre Duquette. « Tombeau de Louis Comtois », *Écrits du Canada français*, n°72, printemps 1991, p. 9.**

Le tableau conserve l'aspect d'un triptyque, mais gagne en verticalité, et surtout, il s'unifie. Le pan de couleur à texture chromatique singulière est réintroduit ; plus de panneaux divisés sur la largeur. Le relief y est plus que jamais intégré par des effets chromatiques tout en se laissant voir là où les marques d'une épaisseur, d'une strate, d'un pli pétrifié dans le plâtre, traversent le pan de haut en bas. À première vue le tableau offre l'aspect de trois pans de couleur bien distincts. La jonction entre les panneaux sert de repère. Mais très vite le tableau se divise autrement. Le motif de la bande peinte transparaissant à travers la texture chromatique du panneau central entre en action. La ligne dessinée par l'extrémité de la bande qui jouxte le bord du panneau apparaît comme la frontière d'un pan de couleur inédit délimité de l'autre côté par l'épaisseur de la forme en relief du panneau adjacent. La jointure devient un trait qui sépare deux couleurs appartenant à un même pan. Le phénomène visuel se multiplie. Les frontières entre les pans de déplacent. Les plans visuels dans lesquels nous les voyons se font et se défont. Mais ce mouvement s'apaise ; et deux plans visuels dominant un instant. Un premier rassemble la bande peinte et la partie striée du panneau qui jouxte la partie en relief du pan central. Un second réunit le relief du pan central et celui du panneau qui jouxte la partie du panneau central où transparaît la bande peinte. Et ces deux plans visuels semblent se croiser exactement à l'endroit marqué par le réseau des pliures qui traversent le panneau central de haut en bas et en plein centre. Cet instant visuel ne s'immobilisera pas. L'image se défera pour d'autres figures formant des plans visuels qui nous paraîtront parallèles à la cimaise. Mais le croisement aura tendance à se répéter en faisant de ces figures susceptibles de le défaire en apparaissant subrepticement, un environnement visuel propice, voire conditionnel, à son instauration.



**LIGHT IDIOMS:  
LIGHT RED - GREY  
- DARK RED, 1989**  
Huile, cire, bois, gaze  
et jute imbibé de  
plâtre sur bois  
Trois panneaux  
243,7 x 143,3 cm  
Collection du Musée  
d'art contemporain  
de Montréal  
Don de l'artiste et  
de Reiner Schürmann,  
grâce à la  
collaboration de  
l'American Friends  
of Canada

## La Série des « Light » Réduction à deux panneaux verticaux

### Conclusion

*Working with his paints — oil or dry pigments and encaustic — Comtois opts for lucidity in every sense of the word: perspicuity, luminosity, translucency, and above all clarity.*

**Reiner Schürmann. « Abstraction that Makes the Viewer Think Louis Comtois: About the Last Paintings of Louis Comtois », C Magazine, n° 29, printemps 1991, p.7.**

*Hope, as you know, is the basic material with which every artist works. It gives courage and strength to go on, despite the odds [...]. When Malevich painted his white square on white in 1910, critics said that this was the last painting ever. The «end of painting» has been the favorite pronouncement of critics, repeated every ten years or so. But just think of all the great abstract painting that has come after Malevich. Abstraction is still so young, just about one century old. It is only beginning now, and it has a long life ahead of it.*

**Louis Comtois. Extrait du discours de remerciement prononcé lors de la remise du prix Gershon Iskowitz à la York Quay Gallery, Harbourfront, Toronto, le 24 novembre, 1987.**

Louis Comtois travailla d'abord à déconstruire l'idée qui réduit la couleur à un matériau. Sa peinture montrait en même temps que la couleur était un champ d'œuvre à part entière, un mode d'énonciation en soi. Nous étions dans les années soixante-dix, et la série des « Distorsions » clôturait cet immense travail. Dans les années quatre-vingt, Louis Comtois s'est engagé à montrer que la différence chromatique était un moyen de dessiner aussi puissant que le dessin au trait tout en étant en mesure de prendre en charge la profondeur autrement que par des effets de relief. Les tableaux de la série des « Lights Idioms » et la série des « Lights » qui préparaient à une série de tableaux que Louis Comtois ne put réaliser avant de nous quitter, sont sur ce point aussi capitales que les tableaux de la série des « Distorsions ». Car nous y voyons le tableau s'organiser à la fois dans la largeur et dans l'épaisseur selon une syntaxe exclusivement fondée sur la différence chromatique et les effets de diaphanéité et de compacité du matériau coloré. Louis Comtois consacra ainsi ses vingt ans de carrière à l'objectivation des conditions essentielles au dessin avec la couleur. Son œuvre démontre en effet que si l'usage de la couleur est on ne peut plus subjectif, celui du rapport chromatique ne saurait être qu'objectif. Car un rapport de couleur n'est pas une affaire de goût mais une affaire de justesse quand il lui revient d'ordonner les effets de peinture. En mettant en évidence et en objectivant ce mode d'énonciation propre au champ d'œuvre de la couleur, Louis Comtois découvre la possibilité d'une image autre. Mais qu'est-ce qu'une telle image dessine ? De quoi est-elle le double de peinture ? À nous maintenant de travailler. Travaillons à partager la connaissance de ce qu'une telle image peut représenter. Regardons. Regardons longtemps. Et puis, ensemble, comprenons.



**AGAINST CHATTER:  
LIGHT, 1989**

Cire, bois, carton,  
plâtre et jute imbibé  
de plâtre sur carton  
91,5 x 50,8 cm  
Collection du Musée  
d'art contemporain  
de Montréal  
Don de l'artiste et de  
Reiner Schürmann,  
grâce à la  
collaboration de  
l'American Friends  
of Canada

# Biobibliographie

Louis Comtois  
Montréal (Québec), 1945 -  
New York, N. Y., États-Unis, 1990

## Expositions individuelles

- 1968 *[Louis Comtois]*, Galerie d'art Nova et Vetera, Collège de Saint-Laurent, Saint-Laurent (QC), févr.-mars 1968.
- 1969 *Louis Comtois: Aluminiums anodisés*, Galerie du Haut-Pavé, Paris, France, 15 avril-5 mai 1969.
- 1971 *Louis Comtois: Collages*, Galerie d'art Nova et Vetera, Collège de Saint-Laurent, Saint-Laurent (QC), [?]-4 févr. 1971.
- 1972 *Louis Comtois: Recent Paintings*, Henri 2 Gallery, Washington, D.C., États-Unis, 7 oct.-[?] 1972.
- 1974 *[Louis Comtois]*, Henri 2 Gallery, Washington, D.C., États-Unis, 1974.
- 1975 *Louis Comtois*, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 27 mars-24 avril 1975. — Dépliant.
- 1976 *Louis Comtois: Paintings*, Martha Jackson Gallery, New York, N. Y., États-Unis, 7 avril-1<sup>er</sup> mai 1976.
- 1977 *Louis Comtois*, Galerie Curzi, Montréal (QC), 6-29 oct. 1977.
- 1978 *Louis Comtois: 4 tableaux récents grand format*, Centre culturel canadien, Paris, France, 24 févr.-2 avril 1978 [itinéraire: Musée municipal de Brest, Brest, France, 12 avril-29 mai 1978; Musée de l'Abbaye Sainte-Croix, Les Sables-d'Olonne, France, 3 juin-30 juill. 1978; Galerie Françoise Palluel, Paris, France, 20 sept.-14 oct. 1978]. — Catalogue.
- 1980 *Louis Comtois*, Galerie Jolliet, Québec (QC), 8-29 nov. 1980.  
*Louis Comtois: Paintings 1974-1979*, Art Gallery of Ontario, Toronto (Ont.), 8 mars-27 avril 1980 [itinéraire: Dalhousie Art Gallery, Halifax (N.-É.), 14 août-21 sept. 1980; Kitchener-Waterloo Art Gallery, Kitchener (Ont.), 8 janv.-15 févr. 1981; Mendel Art Gallery, Saskatoon (Sask.), 25 mars-19 avril 1981; Thames Art Centre, Chatham (Ont.), 19 juin-26 juill. 1981]. — Catalogue.
- 1981 *[Louis Comtois]*, Ydessa Gallery, Toronto (Ont.), 28 mars-18 avril 1981.
- 1982 *Louis Comtois*, Galerie Jolliet, Montréal (QC), 14 avril-8 mai 1982.
- 1984 *Louis Comtois: tableaux récents*, Galerie Jolliet, Montréal (QC), 11 janv.-4 févr. 1984.
- 1985 *Louis Comtois*, Louis K. Meisel Gallery, New York, N. Y., États-Unis, 1<sup>er</sup>-29 juin 1985.  
*Louis Comtois' Painting: An Architecture of Hues*, Evelyn Aimis Fine Art, Toronto (Ont.), 11-30 mai 1985.
- 1986 *Louis Comtois*, Louis K. Meisel Gallery, New York, N. Y., États-Unis, 8-29 nov. 1986.  
*Louis Comtois: Œuvres récentes / Recent Works*, Galerie John A. Schweitzer, Montréal (QC), 8 mars-5 avril 1986.
- 1987 *[Louis Comtois]*, York Quay Gallery, Harbourfront, Toronto (Ont.), 24-29 nov. 1987. [Organisation de l'exposition: The Gershon-Iskowitz Foundation].
- 1988 *Louis Comtois*, Louis K. Meisel Gallery, New York, N. Y., États-Unis, 6-27 févr. 1988. — Catalogue.

*Louis Comtois*, Olga Korper Gallery, Toronto (Ont.), 23 avril-12 mai 1988.

- 1989 *Louis Comtois*, Louis K. Meisel Gallery, New York, N. Y., États-Unis, 7-28 oct. 1989.
- 1990 *Louis Comtois*, Olga Korper Gallery, Toronto (Ont.), 28 avril-23 mai 1990.
- 1991 *Louis Comtois*, Olga Korper Gallery, Toronto (Ont.), 5-30 oct. 1991.
- 1994 *Louis Comtois: une peinture de nuances*, Musée du Québec, Québec (QC), 21 janv.-9 mai 1994. — Dépliant.

## Expositions collectives

- 1968 Galerie du Siècle, Montréal (QC), mars 1968.
- 1970 Der Kunstverein, Cologne, République fédérale d'Allemagne, oct. 1970.  
*Salon Comparaison*, Paris, France, avril-mai 1970.
- 1971 *XII<sup>e</sup> Salon Grands et jeunes d'aujourd'hui*, Paris, France, avril 1971. — Catalogue.
- 1973 Henri 2 Gallery, Washington, D.C., États-Unis, juill.-août 1973.
- 1976 Martha Jackson Gallery, New York, N. Y., États-Unis, 1976.  
Galerie Jean Chauvelin, Paris, France, 14 oct.-5 nov. 1976.
- 1977 *O3 23 03*, [1306, rue Amherst], Montréal (QC), 3-23 mars 1977 [itinéraire: Galerie nationale du Canada, Ottawa (Ont.), 5-25 mai 1977]. — Catalogue.
- 1978 *Tendances actuelles au Québec: La gravure et la peinture*, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 9 nov.-10 déc. 1978. — Catalogue.
- 1979 *Célébration en bleu*, Manège Royal, Saint-Germain-en-Laye, France, 8 mai-10 juin 1979. — Catalogue.
- 1981 *2nd Toronto International Art Fair*, Automotive Building, Toronto (Ont.), 5-8 juin 1981. — Kiosque de la Galerie Jolliet.  
*[Artistes de la galerie]*, Galerie Jolliet, Montréal (QC), 26 sept.-17 oct. 1981.  
*Le dessin de la jeune peinture*, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), 17 sept.-1<sup>er</sup> nov. 1981 [itinéraire: Galerie Max Boucher, Cégep de Joliette, Joliette (QC), 26 janv.-14 févr. 1982; Musée régional de Rimouski, Rimouski (QC), 4-28 mars 1982; Galerie Montcalm, Maison du citoyen, Hull (QC), 2-24 sept. 1982; Musée du Québec, Québec (QC), 13 oct.-14 nov. 1982; Musée des Sept-Îles, Sept-Îles (QC), 24 nov.-20 déc. 1982; Collège Ahuntsic, Montréal (QC), 1<sup>er</sup>-31 mars 1983; Musée du Bas Saint-Laurent, Rivière-du-Loup (QC), 15 avril-15 mai 1983; Centre d'exposition du Centre culturel de Shawinigan, Shawinigan (QC), 1<sup>er</sup>-30 sept. 1983; Galerie d'art Bishop's-Champlain Art Gallery, Bishop's University, Lennoxville (QC), 13 oct.-2 nov. 1983]. — Catalogue.  
*Les dessins récents des peintres Louis Comtois, Richard Mill et Louise Robert*, Galerie Jolliet, Québec (QC), 9 sept.-3 oct. 1981.  
*Plages, taches, motifs*, Galerie Jolliet, Québec (QC), 4-21 nov. 1981.
- 1983 *Le Musée du Québec, 1933-1983: Cinquante années d'acquisitions*, Musée du Québec, Québec (QC), 2 nov. 1983-4 mars 1984. — Catalogue.
- 1984 *Architectural Inclinations*, Evelyn Aimis Fine Art, Toronto (Ont.), été 1984.

- 1985 *[Group Show ?]*, Louis K. Meisel Gallery, New York, N. Y., États-Unis, 1985.
- 1986 *Choix d'artistes / Artists choose Artists*, Galerie John A. Schweitzer, Montréal (QC), 2-21 déc. 1986.  
*Etc... hors les murs*, Galerie de l'UOAM, Montréal (QC), [?]-16 mars 1986.  
*[Group Show ?]*, Louis K. Meisel Gallery, New York, N. Y., États-Unis, 1986.  
*L'art contre le SIDA / Art against AIDS*, Galerie John A. Schweitzer, Montréal (QC), 14-15 nov. 1986. — Dépliant.
- 1987 *Art Cologne : 21. Internationaler Kunstmarkt*, Cologne, République fédérale d'Allemagne, 12-18 nov. 1987. — Kiosque de la Olga Korper Gallery.  
*Color Now*, 55 Mercer Street Gallery, New York, N. Y., États-Unis, 9-27 juin 1987.
- 1988 *Collection prêt d'œuvres d'art, choix du conservateur*, Musée du Québec, Québec (QC), 31 août 1988-4 oct. 1989.  
*[Group Show ?]*, Louis K. Meisel Gallery, New York, N. Y., États-Unis, 1988.
- 1989 Olga Korper Gallery, Toronto (Ont.), 28 oct.-8 nov. 1989. — Catalogue.  
Group Exhibition, 49th Parallel, Centre for Contemporary Canadian Art/Centre d'art contemporain canadien, New York, N. Y., États-Unis, 3-17 juin 1989. — Dépliant.
- 1990 *A Day Without Art*, Art Gallery of Ontario, Toronto (Ont.), 1<sup>er</sup> déc. 1990. [Organisation de l'exposition : Visual AIDS, New York, N. Y., États-Unis].  
*Hommage à Louis Comtois / Tribute to Louis Comtois : Montréal, 1945 - New York, 1990*, Entrée libre à l'art contemporain - ELAAC 1990, Place Bonaventure, Montréal (QC), 14-18 nov. 1990.  
*Maîtres québécois*, Waddington & Gorce, Montréal (QC), 27 oct.-15 nov. 1990.  
*Propos d'art contemporain : figures d'accumulation* [itinéraire : Galerie d'art Stewart Hall Gallery, Pointe-Claire (QC), 10 déc. 1989-7 janv. 1990 ; Maison de la culture Notre-Dame-de-Grâce, Montréal (QC), 14 janv.-11 févr. 1990 ; Centre communautaire et culturel Henri-Lemieux, LaSalle (QC), 21 févr.-11 mars 1990 ; Centre culturel de Dorval, Dorval (QC), 21 mars-11 avril 1990 ; Maison de la culture La Petite Patrie, Montréal (QC), 5 juin-10 août 1990 ; Maison de la culture Marie-Uguay, Montréal (QC), 6 sept.-7 oct. 1990 ; Centre d'exposition de Gatineau, Gatineau (QC), 17 oct.-11 nov. 1990 ; Villa Gillet, Lyon, France, 3-20 déc. 1990 ; Galerie d'art du Centre culturel de Drummondville, Drummondville (QC), 27 janv.-24 févr. 1991 ; Maison Hamel-Bruneau, Sainte-Foy (QC), 11 avril-26 mai 1991 ; Galerie d'art du Centre culturel de l'Université de Sherbrooke, Sherbrooke (QC), 11 sept.-6 oct. 1991 ; Galerie Restigouche, Campbellton (N.-B.), 21 oct.-1<sup>er</sup> déc. 1991 (mise en circulation : Musée d'art contemporain de Montréal)], [Organisation de l'exposition : Musée d'art contemporain de Montréal]. — Dépliant.  
*Sculpture and Wall-dependent Constructions*, Olga Korper Gallery, Toronto (Ont.), 7 juill.-15 août 1990.
- 1991 *Affaires d'Art*, Galerie Verticale, Laval (QC), 9 oct.-10 nov. 1991. — Dépliant.
- 1992 *La Collection : tableau inaugural*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 28 mai 1992-3 avril 1994. — Catalogue.  
*Legs René Payant* [itinéraire : La Galerie d'art du collège Édouard-Montpetit, Longueuil (QC), 7 juill.-7 août 1992 ; Galerie d'art Stewart Hall Gallery, Pointe-Claire (QC), 19 sept.-18 oct. 1992 ; Salle Augustin-Chénier, Ville-Marie (QC), 6-24 janv. 1993 ; Centre d'art Rotary, La Maison de la culture de La Sarre, La Sarre (QC), 4-21 févr. 1993 ; Musée du Bas Saint-Laurent, Rivière-du-Loup (QC), 14 mars-25 avril 1993 ; Laurentian University Museum and Art Centre, Sudbury (Ont.), 17 juin-25 juill. 1993 ; Galerie d'art de l'Université de Moncton, Moncton (N.-B.), 4-29 août 1993 ; Galerie d'art du Centre culturel de Drummondville, Drummondville (QC), 26 sept.-7 nov. 1993 ; W. K. P. Kennedy Gallery of the North Bay Arts Centre, North Bay (Ont.), 25 nov.-23 déc. 1993 ; Centre national d'exposition, Jonquière (QC), 15 janv.-13 févr. 1994 ; Musée régional de la Côte-Nord, Sept-Îles (QC), 20 févr.-27 mars 1994 (mise en circulation : Musée d'art contemporain de Montréal)], [Organisation de l'exposition : Musée d'art contemporain de Montréal]. — Dépliant.
- 1994 *La Collection Lavalin du Musée d'art contemporain de Montréal - Le Partage d'une vision*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 30 avril-23 oct. 1994. — Catalogue.  
*Passions pour l'art du Québec*, Musée du Québec, Québec (QC), 15 juin 1994-1996.  
*Structure + Pigment*, Olga Korper Gallery, Toronto (Ont.), 29 juin-23 juill. 1994.
- 1995 *Contacts : petits formats*, Musée du Québec, Québec (QC), 28 avril-13 oct. 1995.

## Catalogues d'expositions individuelles

- 1975 Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Louis Comtois. — Montréal : le Musée, 1975. — [18] p. — Dépliant
- 1978 Louis Comtois : 4 tableaux récents grand format. — Paris : Centre culturel canadien, 1978. — 12 p. — ISBN 2 900434-2
- 1980 Louis Comtois : paintings 1974-1979. — Toronto : Art Gallery of Ontario, 1980. — [19] p. — ISBN 0-919876-58-0
- 1988 Louis Comtois. — New York : Louis K. Meisel Gallery, 1988. — [10] p.
- 1994 Louis Comtois : une peinture de nuances. — Québec : Musée du Québec, [1994]. — [4] p. — Dépliant

## Catalogues d'expositions collectives

- 1971 Salon Grands et jeunes d'aujourd'hui. — Paris, 1971
- 1977 03 23 03 : Premières rencontres internationales d'art contemporain : Montréal 1977. — Montréal : Parachute : Médiart, 1977. — 176 p. — Louis Comtois : p. 66
- 1979 Célébration en bleu. — Saint-Germain-en-Laye : [s.n.], 1979. — [67] p. — Comtois : p. [12]
- 1980 Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Tendances actuelles au Québec. — Québec : ministère des Affaires culturelles, v 1980. — 168 p. — Comtois : p. 48, 164. — ISBN 2-551-03482-5
- 1981 Québec (Province). Musée d'art contemporain. — Le dessin de la jeune peinture. — Québec : ministère des Affaires culturelles, v 1981. — 46 p. — ISBN 2-550-01845-1

- 1983 Gouvernement du Québec. — Le Musée du Québec : 500 œuvres choisies. — Québec : le Gouvernement, 1983. — 378 p. — ISBN 2-551-05973-9
- 1986 L'art contre le SIDA / Art against AIDS. — Montréal : Galerie John A. Schweitzer, 1986. — N. p.
- 1989 Yves Gaucher : April 22 to May 6, 1989 : Group exhibition : May 13 to 27, 1989 : Group exhibition : June 3 to 17, 1989. — New York : 49th Parallel, Centre for Contemporary Canadian Art/Centre d'art contemporain canadien, 1989. — [3] p.
- 1990 ELAAC : Entrée libre à l'art contemporain 1990. — Montréal : Associations des galeries d'art contemporain de Montréal, 1990. — 78 p. — Comtois : p. 58-59
- Propos d'art contemporain : figures d'accumulation : œuvres de la collection permanente. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, [1990]. — [8] p. — Dépliant. — Aussi en version anglaise sous le titre *Propos d'art contemporain : figures d'accumulation : works from the permanent collection*
- 1991 Affaires d'art. — Laval : Galerie Verticale, 1991. — [6] p.
- 1992 Legs René Payant. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1992. — [8] p. — Dépliant. — Aussi en version anglaise sous le titre *René Payant bequest*
- Bélisle, Josée et al. — La collection : tableau inaugural. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1992. — 591 p. — Louis Comtois : p. 301, 505, 533. — ISBN 2-551-12850-1
- 1994 Bélisle, Josée. — La Collection Lavalin du Musée d'art contemporain de Montréal : le partage d'une vision. — Montréal : Les Éditions de l'Homme : Musée d'art contemporain de Montréal, 1994. — 280 p. — Louis Comtois : p. 157, 213, 234. — ISBN 2-7619-1199-7
- Swain, Robert. — Hidden values : contemporary Canadian art in corporate collections. — Vancouver : Douglas & McIntyre, 1994. — 164 p. — Comtois : p. 118, 142, 162. — ISBN 1-55054-170-6

## Livres

- 1980 Giroux, Michel. — Galerie Jolliet : 1966-1980. — Québec : Galerie Jolliet, [1980]. — [28] p.
- 1983 Comeau, André. — Artistes plasticiens : Canada (régime français et conquête), Bas-Canada et le Québec. — Montréal : Bellarmin, 1983. — 261 p. — Comtois : p. 62. — ISBN 2-89007-513-3
- 1984 Who's who in American art. 16th Edition. — New York : R. R. Bowker, 1984. — 1186 p. — Comtois : p. 182. — ISBN 0-8352-1878-3
- 1986 Who's who in American art. 17th Edition. — New York : R. R. Bowker, 1986. — 1186 p. — Comtois : p. 197. — ISBN 0-8352-2220-9
- 1987 Payant, René. — Vedute : pièces détachées sur l'art 1976-1987. — Laval : Éditions Trois, 1987. — 682 p. — (Vedute). — Comtois : p. 248-266. — ISBN 2-920887-00-9
- 1989 Who's who in American art 1989-90. 18th Edition. — New Providence (N. J.) : R. R. Bowker, 1989. — 1341 p. — Comtois : p. 208. — ISBN 0-8352-2477-5
- 1994 Duquette, Jean-Pierre. — L'espace du regard. — [Montréal] : Boréal, 1994. — 160 p. — (Papiers collés). — ISBN 2-89052-600-3

## Textes dans catalogues

- 1975 Kaufman, Shirley. — « Colors for Louis Comtois ». — Louis Comtois. — Montréal : Québec (Province). Musée d'art contemporain, 1975. — Repris dans *The Ohio Review*, vol. 19, n° 1 (Winter 1978), p. 35. — N. p.
- Parent, Alain. — « Avant-propos ». — Louis Comtois. — Montréal : Québec (Province). Musée d'art contemporain, 1975. — N. p.
- Rona, Peter. — « Louis Comtois ». — Louis Comtois. — Montréal : Québec (Province). Musée d'art contemporain, 1975. — N. p.
- 1978 Le Bihan, René. — « [Sans titre] ». — Louis Comtois : 4 tableaux récents grand format. — Paris : Centre culturel canadien, 1978. — ISBN 2 900434-2. — P. 1-3
- Payant, René. — « Retenir la couleur ». — Louis Comtois : 4 tableaux récents grand format. — Paris : Centre culturel canadien, 1978. — ISBN 2 900434-2. — P. 4-10
- Pleyne, Marcelin. — « Le "temps" dans l'œuvre de Louis Comtois ». — Le "temps" dans l'œuvre de Louis Comtois. — Paris : Galerie Françoise Palluel, 1978. — Feuillelet photocopié. — P. [5]
- 1980 Fleming, Marie. — « Preface ». — Louis Comtois : paintings 1974-1979. — Toronto : Art Gallery of Ontario, 1980. — ISBN 0-919876-58-0. — P. [3]
- 1981 Gascon, France. — « [Sans titre] ». — Le dessin de la jeune peinture. — Québec : Québec (Province). Musée d'art contemporain, 1981. — ISBN 2-550-01845-1. — P. 23-25
- 1983 [Martin, Michel]. — « [Louis Comtois] ». — Le Musée du Québec : 500 œuvres choisies. — Québec : Gouvernement du Québec, 1983. — ISBN 2-551-05973-9. — P. 222
- 1988 Frank, Peter. — « Louis Comtois : new paintings and collages ». — Louis Comtois. — New York : Louis K. Meisel Gallery, 1988. — P. [3-4]
- 1990 Huard, Michel. — « Propos d'art contemporain : figures d'accumulation ». — Propos d'art contemporain : figures d'accumulation : œuvres de la collection permanente. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, [1990]. — N. p.
- Schweitzer, John A. — « Louis Comtois et l'icône hagiographique = Louis Comtois and the hagiographical icon ». — ELAAC : Entrée libre à l'art contemporain 1990. — Traduction par Paul Paiement. — Montréal : Association des galeries d'art contemporain de Montréal, 1990. — P. 58
- 1991 Lacroix, Laurier. — « D'un lieu, l'autre ». — Affaires d'art. — Laval : Galerie Verticale, 1991. — N. p.
- 1992 L[andry], P[ierre]. — « Louis Comtois ». — La collection : tableau inaugural. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1992. — ISBN 2-551-12850-1. — P. 301
- 1994 « Louis Comtois ». — Louis Comtois : une peinture de nuances. — Québec : Musée du Québec, [1994]. — P. [4]
- « Une peinture de nuances ». — Louis Comtois : une peinture de nuances. — Québec : Musée du Québec, [1994]. — P. [2-3]

## Textes dans livres

- 1980 Payant, René. — « [Sans titre] ». — Galerie Jolliet : 1966-1980. — Québec : Galerie Jolliet, [1980]. — N. p.
- 1989 Charles, Daniel. — « La critique d'art : esquisse d'une histoire des révolutions artistiques ». — Encyclopædia Universalis, Supplément. — Paris : Encyclopædia Universalis, [v 1989]. — P. 443-454

- 1991 Chalumeau, Jean-Luc. — « Louis Comtois ». — Le Grand Larousse illustré. — Paris : Larousse, 1991
- 1994 Duquette, Jean-Pierre. — « Avant-propos ». — L'espace du regard. — [Montréal] : Boréal, 1994. — (Papiers collés). — ISBN 2-89052-600-3. — P. 9-12

## Textes dans périodiques

- 1969 « À Paris : Louis Comtois ». — Culture Vivante. — N° 14 (août 1969). — Sous « Informations culturelles ». — P. 60-61
- « Exposition de Louis Comtois à Paris ». — La Presse. — (24 avril 1969). — Repris sous le titre « Louis Comtois ou l'aluminium anodisé à Paris » dans *Le Devoir*, (25 avril 1969), p. 12 ; et sous le titre « Louis Comtois expose à Paris », dans *Montréal Matin*, (mai 1969), p. 55. — P. 24
- « [L'amour de l'art] ». — Télémagazine. — (Mai 1969). — Paris. — P. 30
- « Peinture fraîche ». — Le Figaro. — (24 avril 1969)
- Pallascio-Morin, Ernest. — « Serait-ce Copenhague par Louis Comtois ? ». — Photo-Journal. — (8/14 déc. 1969). — Sous « Ce que j'en pense ». — P. 19
- 1970 Lévy, Bernard. — « Louis Comtois et l'intégration de l'architecture ». — Vie des Arts. — N° 60 (automne 1970). — Aussi en anglais sous le titre « Louis Comtois and integration into architecture », traduction par Yvonne Kirbyson, p. 72-73. — P. 40-41
- 1971 Galy-Carles, Henry. — « "Grands et jeunes" aux Halles ». — Les Lettres Françaises. — (7 avril 1971). — P. 26
- 1972 « Louis Comtois en expo-solo à Washington ». — Le Soleil. — (11 oct. 1972). — Repris dans *Le Droit*, (12 oct. 1972), p. 19. — P. 66
- Forgey, Benjamin. — « Good painting shows along P St. ». — The Sunday Star and Daily News. — (Oct. 15, 1972). — Washington. — P. G-10
- 1973 Bourdon, David. — « Washington Letter ». — Art international. — Vol. 17, n° 2 (Feb. 1973). — P. 20-23
- 1974 Forgey, Benjamin. — « Art gallery roundup : more abstraction than excitement ». — Washington Star News. — (Apr. 1, 1974). — P. D-3
- 1975 « Seize artistes québécois vont bénéficier de l'aide aux expositions ». — Le Soleil. — (3 oct. 1975). — P. C-5
- Bernatchez, Raymond. — « Au Musée d'art contemporain : la versatilité de Giacometti et la verticalité de Louis Comtois ». — Montréal Matin. — (28 mars 1975). — P. 30
- Bogardi, Georges ; Lehmann, Henry. — « Largest women's art show ». — The Montreal Star. — (Apr. 2, 1975). — Sous « Gallery roundup ». — P. H-8
- Cournoyer, Françoise. — « Peintures de Louis Comtois ». — Ateliers. — Vol. 4, n° 1 (23 févr./11 mai 1975). — P. 7
- Gosselin, Claude. — « [Louis Comtois] ». — Le Devoir. — (29 mars 1975). — P. 17
- Gosselin, Claude. — « Louis Comtois entre les plasticiens et minimalistes ». — Le Devoir. — (12 avril 1975). — P. 19
- Leblond, Jean-Claude. — « Cosma ou le retour à l'essentiel ». — Le Jour. — (19 avril 1975). — P. 15
- [Leblond, Jean-Claude]. — « Les modulations de Comtois ». — Le Jour. — (29 mars 1975). — P. 14
- Schürmann, Reiner. — « Louis Comtois : ou la couleur, instrument de lumière ». — Vie des Arts. — Vol. 20, n° 79 (été 1975). — P. 26-27
- Toupin, Gilles. — « Les grandes vibrations de Louis Comtois ». — La Presse. — (12 avril 1975). — Entrevue. — P. D-18
- 1976 Lorber, Richard. — « Louis Comtois ». — Arts Magazine. — Vol. 50, n° 10 (Juin 1976). — Sous « Arts reviews ». — P. 17
- 1977 Dumont, Jean C. — « Les beaux arts : le catalan Tapiès : hymne à la sobriété et à la passion contenue ». — Montréal ce mois-ci. — Vol. 37 (oct. 1977). — P. 29
- Leblond, Jean-Claude. — « Un entretien avec Michel Picotte : l'art est-il devenu une science ? ». — Le Devoir. — (15 oct. 1977). — P. 43
- Lehmann, Henry. — « Boldness of pattern : tapestries display varied visions ». — The Montreal Star. — (Oct. 20, 1977). — Sous « Gallery roundup ». — P. B-13
- Robillard, Yves. — « La conscience du milieu : il ne suffit pas à l'artiste d'exposer : il doit connaître le contexte social dans lequel il s'insère ». — Le Jour. — (14 oct. 1977). — P. 28
- 1978 « Au Musée de l'Abbaye Sainte-Croix : Comtois, Péricaud, Hartung : trois expositions pour l'été ». — Presse Océan. — (4 juin 1978). — Les Sables-d'Olonne
- « Au Musée de l'Abbaye Sainte-Croix du 3 juin au 30 juillet : exposition Louis Comtois ». — Journal des Sables. — (26 mai 1978). — Les Sables-d'Olonne
- « Au musée : Hartung surtout mais aussi Comtois ». — Ouest France. — (26 mai 1978)
- « [Louis Comtois : tableaux récents] ». — Bulletin d'information. — (Févr. 1978). — Centre culturel canadien, Paris. — N. p.
- P., C. — « [Sans titre] ». — Jalons et actualités des Arts. — (Sept. 1978). — P. 32
- Payant, René. — « La peinture abstraite actuelle au Québec : le vide ». — Parachute. — N° 11 (été 1978). — P. 54-59
- Plazy, Gilles. — « L'alphabet plastique ». — Le Quotidien de Paris. — (7 mars 1978)
- Viau, René. — « Tendances actuelles : un panorama exhaustif ? ». — Le Devoir. — (25 nov. 1978). — P. 33
- 1979 « Du 8 mai au 10 juin, au Manège royal : exposition d'art moderne "Célébration en bleu" : de Monet à nos jours 85 œuvres présentées sur le thème du bleu ». — Le Journal de Saint-Germain. — N° 19 (10 mai 1979). — P. 23
- Payant, René. — « La reproduction photographique comme sémiotique ». — The Canadian Journal of Research in Semiotics = Le Journal Canadien de Recherche Sémiotique. — Vol. 6, n° 3/vol. 7, n° 1 (printemps/Spring/automne/Fall 1979). — Repris dans René Payant, *Vedute : pièces détachées sur l'art 1976-1987*, Laval : Éditions Trois, 1987, p. 277-289. — P. 55-74
- 1980 « Comtois, Landsley works at Dal ». — The Chronicle Herald. — (Aug. 15, 1980). — P. 2-E
- Barnard, Elissa. — « Art that's disparate but complementary ». — Halifax Mail Star. — (Aug. 22, 1980). — Repris dans *The Chronicle Herald*, (Aug. 1980)
- Damude, Earl. — « Reason and impulse co-exist in Louis Comtois's painting ». — The Gallery. — Vol. 2, n° 3 (Mar. 1980). — Art Gallery of Ontario. — P. 1

- Gordon, Tom. — « Le minimalisme audacieux de Louis Comtois ». — *Vie des Arts*. — Vol. 25, n° 100 (automne 1980). — P. 67-68
- Mays, John Bentley. — « Busy art versus art that makes the viewer work ». — *The Globe and Mail*. — (Mar. 15, 1980). — Section « Entertainment ». — P. 11
- Payant, René. — « La couleur et son fond : pour un nomadisme du regard ». — *Bulletin de la Galerie Jolliet*. — N° 3 (oct. 1980). — Repris sous le titre « Pour un nomadisme du regard » dans René Payant, *Vedute : pièces détachées sur l'art 1976-1987*, Laval : Éditions Trois, 1987, p. 248-266. — Repris partiellement, en français et en anglais, dans *Bulletin de la Galerie Jolliet*, n° 6 (juin 1981), p. [6]. — Une version abrégée de ce texte est parue en anglais sous le titre « Color and beyond » dans le catalogue *Louis Comtois : paintings 1974-1979*, traduction par Nancy Côté, Toronto : Art Gallery of Ontario, 1980, ISBN 0-919876-58-0, p. [6-15]. — P. [6-12]
- Rhodes, Rick. — « Louis Comtois : Art Gallery of Ontario ». — *Vanguard*. — Vol. 9, n° 4 (May 1980). — P. 28
- Viau, René. — « Louis Comtois : la couleur vit ». — *Le Devoir*. — (12 avril 1980). — P. 29
- Woods, Kay. — « Louis Comtois : Art Gallery of Ontario ». — *Artscanada*. — N° 236-237 (Sept./Oct. 1980). — P. 58
- 1981 « [?] ». — *Star-Phoenix*. — (Apr. 4, 1981). — Saskatoon « [Exhibition at Gallery] ». — *Windsor Star*. — (June 22, 1981)
- « Jeune peinture ». — *Le Soleil*. — (19 sept. 1981). — Repris sous le titre « Le dessin de la jeune peinture » dans *Le Nouvelliste*, (21 sept. 1981), p. 12 et, partiellement, dans *Le Quotidien*, (3 oct. 1981), p. 18. — P. E-8
- « New gallery exhibits open ». — *Waterloo Chronicle*. — (Jan. 7, 1981). — P. 9
- « [Sans titre] ». — *Le Devoir*. — (21 sept. 1981). — Sous « La boîte à échos ». — P. 11
- « Today in Kent ». — [The Canadian]. — (June 20, 1981)
- « Un début de saison mouvementé : Largillière, Rickey, Hurtubise et Cie ». — *La Presse*. — (19 sept. 1981). — P. C-25
- Côté, Martin-P. — « Enfin, la Galerie Jolliet à Montréal ». — *Le Journal de Montréal*. — (10 oct. 1981). — P. 42-43
- Leduc, Jean. — « Le dessin de la jeune peinture québécoise ». — *Parachute*. — N° 25 (hiver/winter 1981). — P. 32-33
- M[ays], J[ohn] B[entley]. — « Viewer on the run will miss the poetry of Comtois ». — *The Globe and Mail*. — (Apr. 4, 1981). — P. 18
- Mays, John Bentley. — « Canada's art child christened ». — *The Globe and Mail*. — (Mar. 21, 1981). — Section « Entertainment ». — P. 8
- Viau, René. — « Machins et machines ». — *Le Devoir*. — (26 sept. 1981). — P. 34
- Viau, René. — « Une galerie Jolliet à Montréal ». — *Le Devoir*. — (3 oct. 1981). — P. 33
- Viau, René. — « Une saison diversifiée et bien remplie ». — *Le Devoir*. — (12 sept. 1981). — P. 30
- Wilson, Trish. — « Paintings may mystify ». — *Kitchener-Waterloo Record*. — (Jan. 10, 1981). — P. 65
- 1982 « Au Musée régional : le dessin de la jeune peinture ». — *Le Rimouskois*. — (3 mars 1982)
- « Du 26 janvier au 14 février : "Le dessin de la jeune peinture" à la Galerie Max Boucher ». — *L'Action*. — (19 janv. 1982). — Joliette
- « Le dessin de la jeune peinture ». — *Progrès-Écho*. — (3 mars 1982)
- Côté, Martin-P. — « L'impact de la couleur chez Comtois ». — *Le Journal de Montréal*. — (17 avril 1982). — P. 51
- Duquette, Jean-Pierre. — « Tourant décisif pour Comtois ». — *Vie des Arts*. — Vol. 27, n° 109 (déc. 1982/janv./févr./1983). — P. 56
- Payant, René. — « Pour une peinture polymorphe ». — *Spirale*. — N° 26 (juin 1982). — P. 8
- Sabbath, Lawrence. — « Louis Comtois at Galerie Jolliet ». — *Artsmagazine*. — Vol. 14, n° 60 (Sept./Oct. 1982). — P. 45-46
- Sabbath, Lawrence. — « Smaller shows a good indication of the state of the art ». — *The Gazette*. — (Apr. 24, 1982). — P. D-14-15
- Tourangeau, Jean. — « Le dessin de la jeune peinture ». — *Vie des Arts*. — Vol. 26, n° 106 (printemps 1982). — P. 74
- Viau, René. — « Louis Comtois : une peinture à obstacles ». — *Le Devoir*. — (24 avril 1982). — P. 24
- 1983 « Work of young Quebec painters featured ». — *Champlain Review*. — (Oct. 27, 1983)
- Belford, Timothy. — « University gallery mounts show ». — [Townships Week?]. — (Oct. 7, 1983)
- 1984 Daigneault, Gilles. — « Les nouvelles couleurs de Louis Comtois ». — *Le Devoir*. — (21 janv. 1984). — P. 19
- Daigneault, Gilles. — « Sur les cimaises ». — *Le Devoir*. — (19 janv. 1984). — Sous « Les choix du Devoir ». — P. 14
- Payant, René. — « Travestissements architecturaux ». — *Parachute*. — N° 36 (sept./oct./nov. 1984). — Repris dans René Payant, *Vedute : pièces détachées sur l'art 1976-1987*, Laval : Éditions Trois, 1987, p. 125-142. — P. 16-23
- 1985 « [Publicité de la Louis K. Meisel Gallery] ». — *Art Now/New York Gallery Guide*. — (June 1985). — Reproduction seulement. — P. 2
- Russel, John. — « Louis Comtois ». — *The New York Times*. — (June 7, 1985). — P. C-20
- Schnurmacher, Thomas. — « Her work is a hit : artist literally brings the house down ». — *The Gazette*. — (Feb. 6, 1985). — P. D-12
- 1986 « [Publicité de la Louis K. Meisel Gallery] ». — *Art Now/New York Gallery Guide*. — (Nov. 1986). — Reproduction seulement. — P. 2
- Bergeron, Raymonde. — « Et que la couleur gagne ! : le peintre montréalais de New York rêve d'Italie et de lumière. Et ses clients rêvent de plus-value... ». — *L'actualité*. — (Sept. 1986). — P. 150-151
- Biron, Normand. — « Louis Comtois : un dépouillement jusqu'à l'euphorie ». — *Le Devoir*. — (22 mars 1986). — Entrevue. — Repris dans Normand Biron, *Paroles de l'art*, Montréal : Québec-Amérique, 1988, p. 131-136, ISBN 2-89037-393-2. — P. 32
- Daigneault, Gilles. — « Le retour de Cozic, peintre-plumassier ». — *Le Devoir*. — (22 févr. 1986). — Sous « Les choix du Devoir ». — P. 48
- Daigneault, Gilles. — « Sur les cimaises ». — *Le Devoir*. — (14 mars 1986). — P. 4
- Duquette, Jean-Pierre. — « Louis Comtois : une autre issue de la modernité ». — *Vie des Arts*. — Vol. 31, n° 123 (juin 1986/été). — P. 65
- Lepage, Jocelyne. — « Chez John Schweitzer : Louis Comtois from New York ». — *La Presse*. — (22 mars 1986). — P. F-1

- Lepage, Jocelyne. — « Prélude à la virée ». — La Presse. — (8 mars 1986). — P. F-1
- 1987 « Le Prix Gershon-Iskowitz de 25 000 \$ au peintre Louis Comtois ». — La Presse. — (25 nov. 1987). — P. C-3
- « Louis Comtois gets Iskowitz award ». — The Globe and Mail. — (Nov. 1987)
- « Publicité de la Olga Korper Gallery ». — Artforum. — Vol. 26, n° 3 (Nov. 1987). — Reproduction seulement. — P. 35
- Dagenais, Angèle. — « Les arts en bref ». — Le Devoir. — (26 nov. 1987). — P. 15
- Demers, Edgard. — « 25 000 \$ à l'artiste Louis Comtois ». — Le Droit. — (27 nov. 1987). — P. 9
- Schürmann, Reiner. — « Une abstraction post-moderne : à propos de deux expositions de Louis Comtois à New York ». — Revue d'Esthétique. — N° 13/14/15 (1987/1988). — P. 423-427
- 1988 « [Publicité de la Louis K. Meisel Gallery] ». — Art in America. — Vol. 76, n° 2 (Feb. 1988). — Reproduction seulement. — P. 16
- « [Publicité de la Louis K. Meisel Gallery] ». — Art Now/New York Gallery Guide. — (Feb. 1988). — Reproduction seulement. — P. 2
- Gauthier, Ninon. — « Retour du formalisme sur le marché [de l'art] ». — Finance. — Vol. 9, n° 32 (23 mai 1988). — P. 17
- Lepage, Jocelyne. — « Le libre-échange... avec Toronto ! ». — La Presse. — (14 mai 1988). — P. E-1, E-17
- 1989 « [Publicité de la Louis K. Meisel Gallery] ». — Art in America. — Vol. 77, n° 10 (Oct. 1989). — Reproduction seulement. — P. 98
- Dault, Gary Michael. — « Color co-ordinates : charting the progress of color painting in Canada ». — Canadian Art. — Vol. 6, n° 1 (Spring/Mar. 1989). — P. 72-75
- Duncan, Ann. — « Art ». — The Gazette. — (Dec. 8, 1989). — P. C-6
- Duquette, Jean-Pierre. — « Galeries et musées : de Fragonard, Borduas, L. Comtois et quelques autres ». — Écrits du Canada français. — Vol. 65 (1989). — P. 67-78
- 1990 « À la Galerie Les Trois C : LaSalle présente "Figures d'accumulation" ». — Le Messenger. — (11 févr. 1990). — Lachine
- « Country-wide events to mourn art's losses to AIDS ». — The Globe and Mail. — (Nov. 17, 1990). — P. C-7
- « Expo-foire à Montréal ». — Le Soleil. — (10 nov. 1990). — P. E-2
- « Louis Comtois est mort ». — La Presse. — (30 juin 1990). — P. D-3
- « Nouvelle exposition à Dorval : "Propos d'art contemporain - figures d'accumulation" ». — Le Messenger. — (4 avril 1990). — Lachine. — P. B-1
- « [Publicité de la Olga Korper Gallery] ». — Artforum. — Vol. 28, n° 9 (May 1990). — Reproduction seulement. — P. 54
- Boyer, Hélène. — « Une expo-foire pour mettre en relief l'art contemporain ». — Le Devoir. — (10 nov. 1990). — P. E-2
- C[halumeau], J[ean]-L[uc]. — « Louis Comtois ». — Opus international. — N° 121 (sept./oct. 1990). — P. 56
- Dumont, Jean. — « L'art contemporain courtise le grand public ». — Le Devoir. — (31 oct. 1990). — P. B-3
- Garneau, Monique. — « Art contemporain : Propos d'art contemporain / figures d'accumulation ». — Voir. — (21/27 juin 1990). — P. 10
- Garneau, Monique. — « Propos d'art contemporain ». — Parallèle. — (6 juin 1990)
- Gravel, Claire. — « Maurice Forget, collectionneur émérite ». — Le Devoir. — (8 déc. 1990). — P. C-9
- Hume, Christopher. — « Minimalist art at home in industrial setting ». — The Toronto Star. — (Aug. 10, 1990). — P. E-16
- Mays, John Bentley. — « Modest emblems of time's passage : recent works by Quebec-born painter Louis Comtois show a new maturity ». — The Globe and Mail. — (May 18, 1990). — P. C-6
- Vincent, Isabel. — « Cause and effect : shrouded paintings and empty frames mark Day without art, a time of mourning and AIDS awareness across North America ». — The Globe and Mail. — (Dec. 1, 1990). — P. C-1
- 1991 « Galerie Verticale : "Affaires d'art" ». — Succès. — (Oct./nov./déc. 1991). — Laval
- « St-Pierre honoré ». — Le Soleil. — (16 nov. 1991). — P. C-10
- Dumont, Jean. — « Affaires d'art ». — Le Devoir. — (8 nov. 1991). — P. B-7
- Dumont, Jean. — « Bonjour Française, à Rimouski ». — Le Devoir. — (28 mars 1991). — P. B-7
- Duquette, Jean-Pierre. — « Tombeau de Louis Comtois ». — Écrits du Canada français. — Vol. 72 (1991). — Repris sous le titre « Louis Comtois : une autre issue de la modernité » dans Jean-Pierre Duquette, *L'espace du regard*, [Montréal] : Boréal, 1994, (Papiers collés), ISBN 2-89052-600-3. — P. 97-115. — P. 7-26
- Grenier, Jean-Paul. — « L'inauguration aura lieu mercredi en présence du maire Vaillancourt : la Galerie Verticale, le fruit de la S.A.V.L. ». — Courrier-Laval. — (6 oct. 1991)
- Schürmann, Reiner. — « Abstraction that makes the viewer think : about the last paintings of Louis Comtois ». — C Magazine. — N° 29 (Spring 1991). — P. 6-7
- Taylor, Kate. — « Colville speaks heavily of death, threat and doom ». — The Globe and Mail. — (Oct. 25, 1991). — P. C-8
- 1992 « L'exposition "Legs René Payant" du Musée d'art contemporain de Montréal présentée à la Galerie du collège Édouard-Montpetit ». — Le Courrier du Sud. — (5 juil. 1992). — P. A-36
- Aquin, Stéphane. — « François-Marie Bertrand : tour d'horizon ». — Voir. — Vol. 6, n° 51 (19/25 déc. 1992). — P. 24
- Aquin, Stéphane. — « L'anarchie resplendissante : tableau d'honneur ». — Voir. — Vol. 6, n° 31 (2/8 juill. 1992). — P. 15
- Dumont, Jean. — « L'irremplaçable René Payant ». — Le Devoir. — (16 juill. 1992). — P. 12
- Dumont, Jean. — « Les "6 à 8" des femmes d'affaires ». — Le Devoir. — (17 sept. 1992). — P. B-5
- Duncan, Ann. — « Artist Irene Whittome ecstatic' after winning visual-arts prize ». — The Gazette. — (Sept. 14, 1992). — P. B-6
- Holubizky, Ihor. — « Louis Comtois : Olga Korper Gallery ». — Canadian Art. — Vol. 9, n° 1 (Spring/Mar. 1992). — P. 76-77
- 1993 « Gone, not to be forgotten : among those the arts community has lost to AIDS ». — The Vancouver Sun. — (Dec. 4, 1993). — P. D-6
- 1994 « Exposition et lancement d'un vidéo d'art ». — Nord-Est Plus. — (23 févr. 1994). — Baie-Comeau

- « Imagine: A day without art in memory of those lost to AIDS ». — *The Toronto Star*. — (Dec. 13, 1994). — P. H-1
- « Les trésors de la Collection Lavalin au Musée d'art contemporain ». — *L'Express d'Outremont*. — (6 mai 1994)
- « Ouverture de la Foire d'art contemporain ». — *La Presse*. — (21 oct. 1994). — P. A-11
- Bernatchez, Raymond. — « Lavalin au MAC: un voyage initiatique dans notre récente histoire de l'art ». — *La Presse*. — (30 avril 1994). — P. E-12
- Bois, Michel. — « Louis Comtois: rêver en couleurs ». — *Voir*. — Vol. 8, n° 12 (24/30 mars 1994). — Québec. — P. 30
- Cron, Marie-Michèle. — « John A. Schweitzer lance une fondation qui portera son nom ». — *Le Devoir*. — (8 déc. 1994). — P. B-11
- Cron, Marie-Michèle. — « La Foire d'art contemporain garde le moral et réunit de nouvelles galeries ». — *Le Devoir*. — (22 oct. 1994). — P. A-4
- Cron, Marie-Michèle. — « Les choses de la vie ». — *Le Devoir*. — (29 oct. 1994). — P. D-11
- Duncan, Ann. — « Barnes show extended, MAC announces lineup ». — *The Gazette*. — (Dec. 17, 1994). — P. I-5
- Duncan, Ann. — « Electronic art coming to Place des Arts ». — *The Gazette*. — (Aug. 27, 1994). — P. H-5
- Fidelman, Charlie. — « Here is a partial list, in alphabetical order, of some of the Canadians in the arts who have died of AIDS ». — *The Gazette*. — (Nov. 26, 1994). — Repris dans le *Calgary Herald*, (Nov. 30, 1994), p. C-8; dans *The Ottawa Citizen*, (Nov. 30, 1994), p. C-9. — P. D-1
- Gagnon, François-Marc. — « La Collection Lavalin au Musée d'art contemporain: reflet de l'histoire de l'art moderne et contemporain au Québec ». — *Vie des Arts*. — Vol. 39, n° 155 (été 1994). — P. 12-15
- Hakim, Mona. — « À voir: Rendez-vous Lavalin ». — *Le Devoir*. — (29 avril 1994). — P. B-12
- Lepage, Jocelyne. — « Une nouvelle année pop, pop, pop ». — *La Presse*. — (6 janv. 1994). — P. C-4
- Quévillon, Michel. — « Portrait de l'artiste en intello: Denis Lessard, lauréat du Prix de l'AGAM 1994 ». — *Le Devoir*. — (22 oct. 1994). — P. E-4

## Textes inédits

Date

- inconnue Comtois, Louis. — « Giotto, précurseur de la modernité: analyse de quelques fresques ». — Textes inédits. — P. 15
- 1977 Comtois, Louis. — « Artist's statement ». — [1977 ou après]. — Textes inédits. — P. [1]
- 1982 « [Transcriptions de l'entrevue réalisée pour la vidéo Peinture actuelle au Québec: Louis Comtois, peintre] ». — 1982. — Textes inédits. — P. [19]
- Comtois, Louis. — « À propos de mes tableaux récents ». — 1982. — Textes inédits. — P. [5]
- 1985 Comtois, Louis. — « On my collages made in Greece, Summer of 1985 ». — [1985 ou plus tard]. — Textes inédits. — P. [1]
- Comtois, Louis. — « [Sans titre] ». — 1985. — Textes inédits. — P. [3]

- 1987 Comtois, Louis. — « [Acceptance of the 2nd Annual Gershon Iskowitz Prize] ». — 1987. — Textes inédits. — P. [2]
- 1989 Schürmann, Reiner. — « Abstraction as cultural therapy: Louis Comtois (Louis K. Meisel Gallery, October, 1989) ». — [1989]. — P. 5

## Vidéogrammes

- 1978 [Louis Comtois: entrevue]. — [Paris: Centre culturel canadien], 1978. — 10 m. — Son. — Entrevue par Yves Pépin
- 1982 Louis Comtois, peintre. — Réalisation, Robert Ducharme. — [S.l.]: Gouvernement du Québec; Direction générale des moyens de l'enseignement: C.E.G.E.P. Lionel Groulx, 1982. — 26 m 41 s. — Fait partie de la série « Peinture actuelle au Québec »

## Liste des œuvres de l'exposition tenue au Musée d'art contemporain de Montréal du 17 mai au 20 octobre 1996

*SAMA*, 1975

Acrylique sur toile

Quatre panneaux

213,5 x 366,8 cm

Collection du Musée d'art contemporain de Montréal

Don de l'artiste et de Reiner Schürmann,

grâce à la collaboration de l'American Friends of Canada

D 95 15 P 4

*QEA*, 1975-1976

Acrylique sur toile

Cinq panneaux

182,5 x 293,3 cm

Collection du Musée d'art contemporain de Montréal

Don de l'artiste et de Reiner Schürmann,

grâce à la collaboration de l'American Friends of Canada

D 95 17 P 5

*EQ4*, 1975-1976

Acrylique sur toile

Cinq panneaux

183,2 x 293,5 cm

Collection du Musée d'art contemporain de Montréal

Don de l'artiste et de Reiner Schürmann,

grâce à la collaboration de l'American Friends of Canada

D 95 16 P 5

*New York 1*, 1976

Acrylique sur toile

Trois panneaux

152,5 x 301,9 cm

Collection du Musée d'art contemporain de Montréal

Don de l'artiste et de Reiner Schürmann,

grâce à la collaboration de l'American Friends of Canada

D 95 18 P 3

*From Purple to Yellow into Brown*, 1977

Acrylique sur toile

Quatre panneaux

183,2 x 374,3 cm

Collection du Musée d'art contemporain de Montréal

Don de l'artiste et de Reiner Schürmann,

grâce à la collaboration de l'American Friends of Canada

D 95 19 P 4

*Sans titre (Rouge Vin)*, 1978

Acrylique sur toile

Trois panneaux

127 x 267 cm

Collection Lavalin du Musée d'art contemporain de Montréal

A 92 150 P 3

*Untitled (Dark Red)*, 1979

Acrylique sur toile

Quatre panneaux

182,8 x 374,5 cm

Collection du Musée d'art contemporain de Montréal

Don de l'artiste et de Reiner Schürmann,

grâce à la collaboration de l'American Friends of Canada

D 95 20 P 4

*From Cadmium Red Deep*, 1979

Acrylique sur toile

Cinq panneaux

165,3 x 306,3 cm

Collection du Musée d'art contemporain de Montréal

Don de l'artiste et de Reiner Schürmann,

grâce à la collaboration de l'American Friends of Canada

D 95 21 P 5

*Kitrinos*, 1980

Acrylique sur toile

Quatre panneaux

152,5 x 313 cm

Collection du Musée d'art contemporain de Montréal

A 81 4 P 1

*Sans titre*, 1981

Graphite, aquarelle, pastel à l'huile,

carton, carton ondulé et balsa sur papier

57 x 78 cm

Collection du Musée d'art contemporain de Montréal

Don de l'artiste et de Reiner Schürmann,

grâce à la collaboration de l'American Friends of Canada

D 95 40 MD 1

*Cycladic Dark Green*, 1982

Graphite, aquarelle, pastel à l'huile,

gesso, balsa et métal sur papier

57 x 78 cm

Collection du Musée d'art contemporain de Montréal

Don de l'artiste et de Reiner Schürmann,

grâce à la collaboration de l'American Friends of Canada

D 95 41 MD 1

*Cycladic Light Yellow*, 1982

Graphite, aquarelle, pastel à l'huile,

carton ondulé et balsa sur papier

57 x 78 cm

Collection du Musée d'art contemporain de Montréal

Don de l'artiste et de Reiner Schürmann,

grâce à la collaboration de l'American Friends of Canada

D 95 42 MD 1

*Sans titre (Bleu)*, 1981

Huile, plâtre, ciment et métal sur bois

Quatre panneaux

82 x 177,5 cm

Collection John A. Schweitzer

*Sans titre (Jaune)*, 1981

Huile, plâtre, ciment et métal sur bois

Cinq panneaux

82 x 177,5 cm

Collection Louise Brochu et René Lampron

*Sans titre*, 1983

Carton ondulé, balsa, métal et techniques mixtes sur papier  
57 x 78 cm  
Collection du Musée d'art contemporain de Montréal  
Don de l'artiste et de Reiner Schürmann,  
grâce à la collaboration de l'American Friends of Canada  
D 95 37 MD 1

*Sans titre*, 1984

Carton ondulé, balsa, métal et techniques mixtes sur papier  
57 x 78 cm  
Collection du Musée d'art contemporain de Montréal  
Don de l'artiste et de Reiner Schürmann,  
grâce à la collaboration de l'American Friends of Canada  
D 95 38 MD 1

*Sans titre*, 1984

Carton ondulé, balsa, métal et techniques mixtes sur papier  
57 x 78 cm  
Collection du Musée d'art contemporain de Montréal  
Don de l'artiste et de Reiner Schürmann,  
grâce à la collaboration de l'American Friends of Canada  
D 95 39 MD 1

*Homage to Clarity*, 1984-1985

Huile, cire, métal, plâtre et ciment sur bois  
Cinq panneaux  
114,3 x 203,2 cm  
Collection du Musée d'art contemporain de Montréal  
Don de l'artiste et de Reiner Schürmann,  
grâce à la collaboration de l'American Friends of Canada  
D 95 46 MD 5

*Implications of White*, 1984-1985

Huile, cire, métal, plâtre et ciment sur bois  
Cinq panneaux  
114,7 x 203 cm  
Collection du Musée d'art contemporain de Montréal  
A 86 28 P 1

*Tempos de lumière*, 1988

Huile, cire, bois, ciment, plâtre et jute imbibé de plâtre sur bois  
Trois panneaux  
274,7 x 224,7 cm  
Collection du Musée d'art contemporain de Montréal  
A 91 102 MD 3

*Intermittences de lumière*, 1988

Huile, cire, bois, métal, ciment, plâtre et jute imbibé de plâtre sur bois  
Trois panneaux  
274,6 x 224,5 cm  
Collection du Musée d'art contemporain de Montréal  
Don de l'artiste et de Reiner Schürmann,  
grâce à la collaboration de l'American Friends of Canada  
D 95 22 MD 3

*Cadences de lumière*, 1988

Huile, cire, bois, ciment, plâtre et jute imbibé de plâtre sur bois  
Trois panneaux  
274,7 x 223,8 cm  
Collection du Musée d'art contemporain de Montréal  
Don de l'artiste et de Reiner Schürmann,  
grâce à la collaboration de l'American Friends of Canada  
D 95 23 MD 3

*Light Idioms: Yellow - Gray - Pink*, 1989

Huile, cire, bois, gaze et jute imbibé de plâtre sur bois  
Trois panneaux  
243,4 x 142,9 cm  
Collection du Musée d'art contemporain de Montréal  
Don de l'artiste et de Reiner Schürmann,  
grâce à la collaboration de l'American Friends of Canada  
D 95 24 MD 3

*Light Idioms: Red - Blue - Brown*, 1989

Huile, cire, bois, gaze et jute imbibé de plâtre sur bois  
Trois panneaux  
243,8 x 143,8 cm  
Collection du Musée d'art contemporain de Montréal  
Don de l'artiste et de Reiner Schürmann,  
grâce à la collaboration de l'American Friends of Canada  
D 95 25 MD 3

*Light Idioms: Light Red - Gray - Dark Red*, 1989

Huile, cire, bois, gaze et jute imbibé de plâtre sur bois  
Trois panneaux  
243,7 x 143,3 cm  
Collection du Musée d'art contemporain de Montréal  
Don de l'artiste et de Reiner Schürmann,  
grâce à la collaboration de l'American Friends of Canada  
D 95 26 MD 3

*Light Idioms: Indigo - Pink - Yellow*, 1989

Huile, cire, bois, gaze et jute imbibé de plâtre sur bois  
Trois panneaux  
243,6 x 143,4 cm  
Collection du Musée d'art contemporain de Montréal  
Don de l'artiste et de Reiner Schürmann,  
grâce à la collaboration de l'American Friends of Canada  
D 95 27 MD 3

*Riddle of the Sphinx: In the Morning on Four, at Noon on Two, in the Evening on Three*, 1989

Huile, cire et techniques mixtes sur bois  
Huit panneaux  
203,2 x 594,4 cm  
Dépôt de l'American Friends of Canada  
grâce à la collaboration de la Fiducie Louis Comtois





The following is the English translation to the introduction of the catalogue of the exhibition, *Louis Comtois: La Lumière et la couleur*, presented by the Art Gallery of Hamilton, April 4 - August 30, 1998.

This exhibition was organized by the Musée d'art contemporain de Montréal. The circulation of the exhibition has been made possible by additional financial support from the Department of Canadian Heritage. Curated by Gilles Godmer.

## Introduction

For over twenty years, Louis Comtois' painting practice developed in a series of creative peaks, which were often reflected in important exhibitions. One of these, indeed, was held at the Musée d'art contemporain de Montréal in 1975. The artist's death at the age of 45 in the early nineties brought his career to a premature conclusion. Since that time, the Musée d'art contemporain de Montréal has become the recipient of a major donation of works, which constitutes the kernel of the exhibition *Louis Comtois : Light and Colour*.

While not strictly speaking a retrospective, the exhibition aims to introduce the public to the work of an artist who dedicated himself with remarkable rigour to developing a pictorial language dominated by his fascination with colour. The exhibition also seeks to illustrate the unexpected aesthetic repercussions that the exclusivity of this concern had on the evolution of the work. The donation, combined with other paintings acquired by the Musée over the years and three loans from generous collectors, enable us to retrace through this presentation fifteen years of the artist's career.

It could even be said of Comtois that colour, and ultimately the light which creates it, determined the aesthetic program of a life. On several occasions in interviews, and in a short 1985 text in particular, Louis Comtois brought out the paradoxical and complex character of his painting.<sup>1</sup> He also put forward the notion that associates painting at times with the spiritual world: pointing to the rigour, the asceticism that painting demands when one consecrates oneself to it completely, as Comtois did. In the same breath, though, Comtois highlighted sensuality, the almost-carnal aspect through which his capacity to touch the emotions and mobilize affect was manifested.

Although these poles coexist in the ensemble of Comtois painting, and have done so from the beginning of his practice, each can be identified more particularly with one of the two decades of his career. The extreme rigour, at times to the point of austerity, of the large acrylics on canvas that marked his work in the 1970s, acted strongly to set off an immaterial aspect, one disposed to reverence and contemplation (the impression of losing oneself in colour). However, without repudiating the sensual character that comes with colour -- both aspects are in any case inextricably linked, even if here one desires to separate them -- one retains, from the painting of those years, a sense of colour that is elusive, diffuse, with rarefied accents.

---

<sup>1</sup> "It (painting) includes everything, starting from the sensual emotions of the retina, passing by way of a certain asceticism in the organization of its time, then, further, passes through the rigour of the intelligence, until it reaches the point of that vibration touching what is called the spiritual, the sublime". Louis Comtois, New York, 1985, reprinted in the present work on page 15.

Then, at the beginning of the 1980s, following a deepening of his investigations into colour, Comtois' painting underwent significant changes. From this time until his death, the artist, who at first abandoned acrylic on canvas for oils, proceeded to adopt techniques of greater and greater sophistication, which gradually formed the base of his painting, as he devoted himself to more radical experimentation, mainly on the support materials.

Marked by an obvious physicality, the support surface was henceforth prepared from a combination of wood, plaster, cement, jute, and others. Chosen for many reasons, but particularly for their diversity of texture and for an ability to accept colour, these materials tended to bring out the tactile aspect, to magnify sensuality through nuances and qualitative variations in the surface. (Strangely, at the same time as it is more sensual, the colour seems at times more evanescent.) On several occasions, especially near the end of the 1980s, Comtois employed an analogy with human skin, thus confirming the highly physical character of the painting, and of the colour that constitutes it.<sup>2</sup>

The ensemble of Comtois' painting makes demands of anyone who spends time with it; it delivers itself fully only in relation to the time one is willing to consecrate to approaching it. Created in time, each painting in turn reclaims time from the visitor, and this is an absolute condition for an authentic encounter. It is not until it is the object of this attentiveness that the painting will open up and touch the viewer, giving a sense of the range that it can offer, the unsuspected resources that it contains. It is only at this moment that a relationship of intimacy (one could speak here, rather, of an experience) is possible between viewer and painting.

The devotion of viewing time, then, is the only advice that a visitor must retain. What follows will be in the order of a personal experience, in no way reducible to the experience lived by anyone else. The visitor must spend time with the works on his or her own; only the individual can "vibrate" or not, with greater or less intensity, to one colour or another. And this is one of the powers of colour in Comtois' work: to bring us back to ourselves.<sup>3</sup>

For this is definitely what the exhibitions journey proposes. It invites us to come to know a body of work that is sometimes said to be difficult -- when it simply demands openness and time-- the work of a creative lifetime (prematurely interrupted). In the same spirit, it offers to the generous visitor the chance to make acquaintance with the surprises this painting has to offer in its turn. From such a reciprocal regard, a real model for human communication can be born.

Gilles Godmer  
Curator  
Musée d'art contemporain de Montréal

---

<sup>2</sup> Lepage, Jocelyne. "Louis Comtois from New York", *La Presse* (March 22, 1980), p. B-1

<sup>3</sup> Payant, René. "La Couleur et son fond", *Galerie Jolliet*, No 3 (Oct. 1980), reprinted in the present publication on p. 38.

The following is the English translation to the notes *Paradoxes*, taken from the catalogue of the exhibition *Louis Comtois: La Lumière et la couleur*, presented by the Art Gallery of Hamilton, April 4 - August 30, 1998.

This exhibition was organized by the Musée d'art contemporain de Montréal. The circulation of the exhibition has been made possible by additional financial support from the Department of Canadian Heritage. Curated by Gilles Godmer.

## **Paradoxes, by Louis Comtois**

---

*taken from notes in his handwriting*

- ◆ To the question: What is your involvement in contemporary art?
  - ◆ I respond: A PARADOX.
  - ◆ I will limit myself to giving a report of the paradox, and will not go into an analysis of my work.
  - ◆ This is the role of the specialist, which is to say the critic, and not my role, which is to paint.
1. **Social paradox:**
- ◆ The artist is a distortion in the system.
  - ◆ The artist's function as creator is refused by society, which makes of the artist a being who is not integrated into the system.
  - ◆ And therein resides his revolutionary force.
  - ◆ Thus society considers him to be marginal; it rejects the artist but also has profound need of him.
  - ◆ Since the beginning of history, art has existed, which is the proof of this paradox.
2. **In my work, there is also a paradox of perception:**
- ◆ The rhythm of the modern world does not permit contemplation.
  - ◆ The race against the clock, the advertising media designed for rapid viewing, the image from television, film—contradiction and paradoxes.
  - ◆ All of those things run contrary to the time that my work demands in order to perceive it (cf. Pleynet: *Time in the Work of Louis Comtois*).
- To look at a painting invites reflection:**
- ◆ On the other hand, it is necessary to take the time to reflect, the time to stop and to think in order not to be completely assimilated by the system.
  - ◆ There is thus a paradox between the time needed for perception and the rhythm of modern life.
3. **Finally, there is the plastic paradox of my work:**
- ◆ At first, it appears monochrome, therefore minimalist.
  - ◆ But with time for contemplation, the work structures itself, complicates itself until it creates a distortion of planes, of the surface, by means of drawing: the drawing of the colour ("le dessin de la couleur").





Né à Montréal en 1945, le peintre Louis Comtois s'éteint à New York le 16 juin 1990, dans la ville même où il avait choisi de vivre et de travailler dès 1973. Pendant plus de vingt ans, il n'aura vécu que pour la peinture.

Ses débuts sont marqués par une hésitation quant à la forme que doit prendre le travail : Louis Comtois croira un moment à l'intégration de l'art à l'architecture. Mais, vite désillusionné, il revient au travail d'atelier qu'il ne délaissera plus dès lors. Les quelques années qui suivent sont celles de la peinture « hard-edge », marquée par les influences plasticienne et américaine. Rapidement cependant, la couleur se situera au centre des préoccupations esthétiques de l'artiste. Elle sera dorénavant le moteur des années de création qui suivront.

Le travail de peinture de Louis Comtois se développera par la suite, de façon constante, par moments créateurs auxquels vont correspondre des expositions remarquées.

Cet ouvrage nous invite à faire connaissance avec une peinture probablement mal connue encore, et avec un artiste dont la passion et la rigueur dans le travail étaient sans compromis.

ISBN 2-89415-158-6



9782894151587