

# mousseau

 MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL

*Méridien*











# mousseau

Pierre Landry

avec la collaboration

de Francine Couture et

de François-Marc Gagnon

Musée d'art contemporain de Montréal

Éditions du Méridien

## Mousseau

Une exposition organisée par le Musée d'art contemporain de Montréal, présentée avec l'appui financier du Programme d'aide aux musées du ministère du Patrimoine canadien et tenue du 31 janvier au 27 avril 1997.

Conception et réalisation : *Pierre Landry*  
Chargés de recherche : *Michel Huard, Sophie Renaud*  
Recherche biobibliographique : *Alain Depocas*  
Restauration : *Marie-Noël Challan-Belval, Serge Collin*  
Mise en circulation : *Emeren Garcia*  
Régie des transports : *Raymond Poitras*  
Secrétariat : *Suzel Raymond*

Cette publication a été réalisée par la Direction de l'éducation et de la documentation en coédition avec les Éditions du Méridien.

Éditrices déléguées : *Chantal Charbonneau (MACM) et Christiane Abboud (Méridien)*  
Révision et lecture d'épreuves : *Ghislaine Archambault*  
Secrétariat : *Sophie David*  
Conception graphique : *François Blais design graphique*  
Impression : *P.C.A. Imprimeur-Lithographe, Anjou (Québec)*

Le Musée d'art contemporain de Montréal est une société d'État subventionnée par le ministère de la Culture et des Communications du Québec et bénéficie de la participation financière du ministère du Patrimoine canadien et du Conseil des Arts du Canada.

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

© Musée d'art contemporain de Montréal  
Éditions du Méridien

Dépôt légal : 1996  
Bibliothèque nationale du Québec  
Bibliothèque nationale du Canada  
ISBN 2-551-17101-6

Données de catalogage avant publication (Canada)

Landry, Pierre

Mousseau

Catalogue d'une exposition tenue au  
Musée d'art contemporain de Montréal,  
du 24 janv. au 27 avril 1997.  
Publ. en collab. avec Éditions du Méridien  
Comprend des réf. bibliogr.

ISBN 2-551-17101-6

Mousseau, Jean-Paul, 1927-1991 – Expositions. 2. Environnement (Art) – Québec (Province) – Expositions. 3. Peinture et décoration murales canadiennes – Expositions. 4. Peinture et décoration murales – 20<sup>e</sup> siècle – Québec (Province) – Expositions. I. Mousseau, Jean-Paul, 1927-1991. II. Couture, Francine, 1946– . III. Gagnon, François-Marc, 1935– IV. Musée d'art contemporain de Montréal. V. Titre.

N6549.M68A4 1996 709'.2 C96-940964-8

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 du Musée d'art contemporain de Montréal, 185, rue Sainte-Catherine Ouest, Montréal (Québec) H2X 1Z8 et des Éditions du Méridien, 550, rue Sherbrooke Ouest, bureau 870, Montréal (Québec) H3A 1B9.

## Sommaire

6	Prêteurs
7	Remerciements
9	Avant-propos Marcel Brisebois
11	Introduction Pierre Landry
15	Repères chronologiques
25	Mousseau, automatiste réfractaire ? François-Marc Gagnon
41	Mousseau et la modernité globale Francine Couture
59	Œuvres
121	Principales réalisations dans le domaine des arts de la scène
131	Principaux travaux intégrés
138	Repères bibliographiques
140	Liste des œuvres

## Prêteurs

*La liste ci-dessous ne comprend que les prêteurs des œuvres figurant sur la liste publiée à la fin du présent ouvrage, laquelle se limite aux travaux réalisés par Mousseau en tant qu'œuvres ou objets autonomes.*

Monsieur Sam Abramovitch, Outremont  
Monsieur Gilles Archambault  
Monsieur Marc Bellemare, Sillery  
Monsieur Roger Bellemare, Montréal  
Madame Rollande Bengle, Outremont  
Madame Françoise Berd, Montréal  
Madame Renée Borduas, Belœil  
Monsieur Frank Burns, Toronto  
Madame Janine Carreau et  
Monsieur Pierre Gauvreau, Montréal  
Madame Isabelle Cloutier, Montréal  
Monsieur Jacques Dansereau, M.D., Sainte-Adèle  
Monsieur Roger D'Astous, Montréal  
Madame Madeleine Des Rosiers, Piedmont  
Monsieur Garth H. Drabinsky, Toronto  
Monsieur Geoffrey Ewen, Toronto  
Madame Marcelle Ferron, Outremont  
Monsieur Paul Ferron, Sutton  
Monsieur Gérard Gorce, Montréal  
Madame Francine Grimaldi, Montréal  
Madame Lucile Horner, Montréal  
Madame Louise et  
Monsieur Bernard Lamarre, Montréal  
Madame Madeleine Lavallée-Ferron, Saint-Lambert  
Monsieur Fernand Leduc, Paris  
Messieurs Yves Le Roux et  
Pierre Bruneau, Montréal  
Monsieur Roger A. Lindsay, Toronto  
Monsieur Guido Molinari, Montréal  
Madame Katerine Mousseau, Montréal  
Madame Marie-France Mousseau, Boucherville  
Madame Marthe Mousseau, Montréal  
Monsieur François Odermatt, Westmount  
Madame Chantal Raymond, Outremont  
Madame Françoise Sullivan, Montréal  
Madame Mariette Rousseau-Vermette et  
Monsieur Claude Vermette, Sainte-Adèle  
Madame Suzanne Viau, Montréal  
Collections particulières

Art Gallery of Windsor  
Banque d'œuvres d'art du Conseil  
des Arts du Canada, Ottawa  
Banque nationale du Canada, Montréal  
Banque royale du Canada, Montréal  
The Edmonton Art Gallery  
Galerie d'art Leonard & Bina Ellen,  
Université Concordia, Montréal  
Galerie Michel-Ange, Montréal  
Kaspar Gallery, Toronto  
Musée d'art de Joliette  
Musée des arts décoratifs de Montréal  
Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto  
Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa  
Musée des beaux-arts de Montréal  
Musée du Bas-Saint-Laurent,  
Rivière-du-Loup  
Musée du Québec, Québec  
Université McGill, Montréal  
The University of Lethbridge  
Art Collections  
Vancouver Art Gallery

## Remerciements

Nous tenons à exprimer notre profonde gratitude à madame Katerine Mousseau, dont la confiance et la générosité nous ont permis, dès les premières étapes de ce projet, d'avoir accès à une abondante documentation sans laquelle cette exposition et la publication qui l'accompagne n'auraient pu être réalisées. La très grande disponibilité de madame Mousseau tout au long de notre recherche a constitué pour nous une aide précieuse et nous souhaitons l'en remercier très chaleureusement.

Nos remerciements s'adressent également aux collectionneurs et aux institutions qui ont consenti à se départir de leurs œuvres pour la durée de cette exposition, ainsi qu'à tous ceux qui nous ont apporté leur collaboration lors du processus de repérage des œuvres.

Nous souhaitons aussi exprimer notre reconnaissance à madame Francine Couture et à monsieur François-Marc Gagnon, professeurs d'histoire de l'art, respectivement à l'Université du Québec à Montréal et à l'Université de Montréal, qui ont accepté de collaborer au catalogue et de nous livrer leur analyse du travail de Mousseau. Nous voulons en outre souligner la très grande générosité de monsieur Gagnon, qui a d'emblée mis à notre disposition le fruit de ses recherches et de ses rencontres avec l'artiste à la fin des années quatre-vingt.

Nous sommes également reconnaissant aux amis et collaborateurs de Mousseau qui ont accepté de nous rencontrer et de partager avec nous leur souvenir de l'artiste. Nous pensons ici plus particulièrement à madame Françoise Berd, grâce à qui Mousseau s'est trouvé associé au théâtre de l'Égrégore dès sa création, au metteur en scène Roland Laroche, aux artistes Claude Vermette et François Soucy, aux architectes Roger D'Astous, Jean Dumontier, Luc Durand et Maurice Roux ainsi qu'aux artistes avec qui Mousseau a vécu l'aventure automatiste, notamment mesdames Madeleine Arbour, Marcelle Ferron, Thérèse Renaud-Leduc, Françoise Sullivan et messieurs Pierre Gauvreau, Fernand Leduc et Maurice Perron.

La réalisation de cette exposition et du présent catalogue a nécessité au Musée la collaboration de nombreuses personnes. Nous tenons à souligner le travail magistral effectué par madame Marie-Noël Challan-Belval et monsieur Serge Collin, du Service de la restauration, ainsi que l'apport essentiel du Service des archives. Nos remerciements s'adressent aussi aux collègues des différentes directions qui ont participé à la mise sur pied de cet événement.

Enfin, nous exprimons notre reconnaissance la plus vive à monsieur Michel Huard et à madame Sophie Renaud qui, de façon successive, ont assumé avec rigueur une large part de la recherche inhérente à la réalisation tant de l'exposition que du catalogue – ainsi qu'à Alain Depocas, qui a effectué la recherche biobibliographique et dont l'appui nous a été des plus précieux tout au long de ce projet. P. L.



Mousseau, vers 1953.

*Serais-je au comble de mon art? Je vis  
Et je ne fais que vivre. Voilà mon œuvre...*

Paul Valéry, *Mon Faust*

## Avant-propos

Marcel Brisebois

Il y a encore quelques années, Jean-Paul Mousseau était des nôtres. Nous le savions là, quelque part dans la ville. Dans cette ville qu'il avait remplie de sa présence, en ces lieux si divers et souvent là où on ne l'attendait pas. Tel était Mousseau, protéiforme, imprévisible, déroutant et pourtant attentif à ce qui ne demandait qu'à surgir, et auquel, comme un enchanteur, il donnait forme et matière. Mousseau, l'enchanteur de folles nuits de plaisirs, de spectacles, de théâtre ou de ballet, du décor le plus quotidien : celui de nos stations de métro ou de nombreux lieux publics. Et pourtant l'homme n'avait rien d'un mystificateur. Il connaissait de la vie les aspects tristes et sombres mais il ne s'y résignait pas. Tout pouvait être transformé, la vie pouvait être différente. L'artiste n'était nul autre que celui qui prenait au sérieux ce que la multitude pouvait considérer comme une chimère. Et ce qui était aussi fascinant, c'était de voir cette multitude anonyme et incrédule se laisser convaincre que la vie pouvait être différente.

Telle fut peut-être l'œuvre essentielle de Mousseau ; le comble de son art. Non pas mystifier le simple quidam, non pas devenir une vedette, non pas susciter l'envie d'être un artiste, mais insuffler, fût-ce provisoirement, le goût de modifier la vie.

Voilà sans doute pourquoi Mousseau devint dans les années soixante extrêmement présent là où se mettaient à l'œuvre les forces qui modifièrent le Québec : la télévision, le théâtre, la danse, les entreprises, symboles d'une nouvelle volonté de vivre ensemble, différemment, et d'être en prise sur notre environnement. Pour cela, Mousseau mérite du Musée d'art contemporain de Montréal l'exposition que nous lui consacrons en cet hiver 1997.

Je remercie le commissaire de cette exposition, monsieur Pierre Landry, et les personnes qui l'ont assisté dans cette entreprise. Notre reconnaissance s'adresse au tout premier chef à madame Katerine Mousseau dont l'enthousiasme pour ce projet ne s'est jamais démenti et qui a accordé au Musée toute la collaboration que nous lui avons demandée.

Comment ne pas exprimer aussi notre gratitude aux collectionneurs privés et publics qui ont consenti à nous prêter les œuvres en leur possession. Je remercie également madame Francine Couture et monsieur François-Marc Gagnon pour leur participation à la réflexion du Musée et à une meilleure compréhension par le public de l'œuvre de Mousseau. Notre reconnaissance va également aux responsables du Programme d'aide aux musées du ministère du Patrimoine canadien qui permet une plus grande diffusion des travaux de nos artistes. Je tiens particulièrement à remercier madame Christiane Abboud et monsieur Jean Lalonde des Éditions du Méridien, qui ont grandement collaboré à la réalisation de cet ouvrage.

Que les visiteurs – et nous les souhaitons nombreux – trouvent ici également l'expression de notre appréciation pour le soutien qu'ils ne cessent d'accorder à notre institution.



Dyne Mouso, atelier de la rue de la Visitation, vers 1953.

Au mur, à droite, le tableau *Ville volcanique*, 1949 (Cat. n° 96).

## Introduction

Pierre Landry

Le décès du « peintre » Jean-Paul Mousseau, en février 1991, rappela au milieu de l'art et au grand public à quel point la fulgurante carrière de cet artiste, amorcée dès le milieu des années quarante, recèle une diversité de formes aujourd'hui encore trop peu connue. Mousseau a certes pratiqué la peinture mais il a également emprunté à plusieurs autres formes d'expression, et ce dès ses premières années au sein du groupe automatiste. Conscient, à l'instar des autres membres de ce groupe, de l'urgent besoin de changement de la société québécoise des années quarante, il a très tôt fait preuve d'un esprit de recherche et d'innovation accompagné d'une très grande disponibilité face aux divers champs de la création plastique. Pleinement engagé dans son époque, il a également témoigné, tout au long de sa carrière, d'une indéniable volonté de démocratiser l'art en l'intégrant à l'environnement social, quitte à bousculer au passage certaines valeurs et habitudes.

Ainsi, la première exposition individuelle de Mousseau, tenue à Montréal en mai 1948 au studio des décorateurs Guy et Jacques Viau, n'est pas une exposition de peinture proprement dite mais bien de tissus peints à la main apparemment conçus à des fins utilitaires. Le 9 août de la même année paraît *Refus global*, qui, en plus du célèbre manifeste automatiste, comporte notamment des reproductions photographiques du travail de certains des artistes signataires ; la planche VII de l'ouvrage reproduit une petite sculpture de Mousseau – structure fragile et éphémère faite de papier mâché et intitulée *Ronces marchant nu-pieds*. Vers la même époque, Mousseau réalise des bijoux fabriqués à partir de matériaux divers (ressorts et tiges métalliques, colle, pigments, etc.) et donc de facture très libre. Par ailleurs, Mousseau entreprend, dès sa sortie du collège Notre-Dame en 1945, une importante production d'œuvres sur papier où dominera le petit format et qui, du moins en nombre, supplantera son travail peint. Cet intérêt pour le travail sur papier se maintiendra tout au long de sa carrière et constituera pour lui un terrain d'exploration privilégié où voisineront dessins à l'encre, aquarelles, pastels, gouaches et collages.

À partir du milieu des années cinquante, Mousseau amorce ce qui deviendra sans doute l'aspect le plus spectaculaire de son œuvre ; d'abord au théâtre,

où il signe des scénographies, puis presque au même moment dans le domaine de l'intégration de l'art à l'architecture, il s'implique à l'intérieur de projets qui nécessitent un étroit travail de collaboration et dont l'envergure est parfois considérable. Ses réalisations à ce chapitre sont nombreuses et demeurent associées aux compagnies théâtrales (notamment l'Égrégore et le Théâtre du Nouveau Monde) et aux projets architecturaux (tel le métro) parmi les plus marquants du Montréal des années 1955-1975.

À l'intérieur de cette trajectoire peu orthodoxe, la pratique picturale de Mousseau revêt un statut particulier. Sur le plan strictement formel, elle semble participer de cette quête d'autonomie qui caractérise une large part de l'histoire de la peinture québécoise à partir des années quarante. Les œuvres peintes des premières années empruntent à divers mouvements, dont l'expressionnisme et le surréalisme, pour ensuite aborder plus franchement le registre de la non-figuration et de la libre gestualité, selon l'approche alors défendue par les automatistes pour qui l'œuvre doit se faire sous la dictée de l'inconscient et donc sans idée préconçue. Résolument abstraite, la production picturale de Mousseau durant les années cinquante et la première moitié des années soixante repose sur les notions essentielles d'espace, de lumière et de couleur. Dans la foulée du postautomatisme, la composition y est plus structurée sans toutefois renoncer aux valeurs tactiles – pas plus qu'elle n'adopte la stricte géométrie chère aux tenants du mouvement plasticien apparu à Montréal au milieu des années cinquante.

Mais bien qu'elle procède d'une certaine « voie royale » de la peinture québécoise des années quarante à soixante, la pratique picturale de Mousseau entretient aussi un lien étroit avec ses travaux intégrés ou « fonctionnels ». Ainsi, certains traits formels des toiles et œuvres sur papier de la seconde moitié des années quarante – tels ces motifs en forme de gerbes qui, selon le cas, évoquent quelque plante ou insecte – se retrouvent également dans les tissus peints de la même époque. De même, la composition et la palette chromatique des pastels de la série *Spectrum* (1958) sont à rapprocher de certains des panneaux translucides en fibre de verre et en résine colorée réalisés au même moment – tout comme les peintures circulaires produites à partir de 1963 sont en relation directe avec les cercles en céramique conçus pour la station de métro Peel (1964-1966).

Ce va-et-vient entre la pure recherche plastique et son application à un domaine élargi témoigne d'une ouverture et d'une absence de conformisme non sans rapport avec l'esprit du groupe automatiste. Il faut en effet rappeler que ce groupe était composé non seulement d'artistes visuels, mais aussi d'écrivains (Claude Gauvreau, Thérèse Renaud-Leduc), de chorégraphes et danseuses (Françoise Riopelle, Françoise Sullivan) et d'un photographe (Maurice Perron) – sans oublier la présence de Madeleine Arbour, qui fera carrière dans le domaine de la décoration, et de Bruno Cormier, qui avait étudié en médecine et qui s'orienta vers la psychanalyse. Quant au manifeste *Refus global*, rédigé par Borduas et contresigné par les membres du groupe, il constitue d'abord et avant tout une virulente critique des forces conservatrices et répressives à l'œuvre au sein de la société québécoise des années quarante – et ce, bien davantage qu'il ne cherche à imposer un quelconque formalisme artistique. Il se termine d'ailleurs sur un appel à la «spontanéité» et à l'«anarchie resplendissante», termes à valeur éthique par lesquels on souhaite encourager une attitude créatrice libérée des tabous de l'époque et donc porteuse de changements sociaux.

Mousseau n'a que dix-sept ans lorsqu'il se joint au groupe automatiste au milieu des années quarante. Il a derrière lui, comme principale formation artistique, sa fréquentation de l'atelier du frère Jérôme au collège Notre-Dame, où il a d'ailleurs ses premiers contacts avec Borduas. Sa participation aux rencontres du groupe, et en particulier son amitié pour Fernand Leduc, aura donc sur lui un indéniable rôle formateur. De même, le sentiment qui lui est alors donné d'appartenir à un groupe, ainsi que les intérêts variés de ce groupe et la volonté de plusieurs de ses membres de situer leurs actions par rapport à un contexte social précis, ont certainement eu sur Mousseau une influence déterminante.

De fait, et c'est sans doute le trait dominant de sa carrière, Mousseau a toujours cherché à appliquer le fruit de ses recherches plastiques à un domaine étendu, ce qui l'amènera inévitablement à travailler en équipe. Que ce soit au théâtre, où il agit à titre de scénographe, ou dans le cadre de ses projets intégrés, où il œuvre en étroite collaboration avec d'autres artistes, avec des architectes et avec le monde de l'industrie, son implication au sein de groupes où se rejoignent diverses compétences contribuera à transformer la perception que se font les médias et le public du rôle de l'artiste dans la société.

Car le travail de Mousseau a été fortement médiatisé, et du même coup le personnage derrière l'œuvre. Déjà, en 1954, l'Office national du film lui accordait une place de choix à l'intérieur d'un documentaire de Jean Palardy produit en anglais pour le compte de la Canadian Broadcasting Corporation et intitulé *Artist in Montreal*. Il y est notamment question des artistes automatistes et Mousseau y est présenté au travail, dans son atelier/domicile de l'époque – en fait un modeste logis situé au fond d'une cour et dont l'aménagement intérieur est mis en valeur par de longs travellings de la caméra, qui capte ainsi l'«originalité» du mode de vie et du lieu de travail de l'artiste.

Mais c'est au cours des années soixante que Mousseau sera le plus présent à l'intérieur de reportages radiophoniques ou télévisuels. Entre 1960 et 1972, on compte pas moins d'une dizaine d'émissions où Mousseau est invité à parler de son travail, que ce soit à titre de professeur (notamment à l'École des beaux-arts de Montréal, où il enseigne de 1961 à 1964), d'artiste explorant de nouveaux matériaux (la fibre de verre), de concepteur d'environnements (ses discothèques des années 1966-1968) ou d'ancien membre du groupe automatiste.

Cet intérêt des médias pour Mousseau, au cours des années soixante, est en soi révélateur des changements survenus au sein de la société québécoise depuis la parution de *Refus global*, et davantage depuis les premières années de la Révolution tranquille. Entre 1948 et 1962, donc en moins de quinze ans, la carrière de Mousseau passe de cet ostracisme qui fut le lot des automatistes après la parution de leur manifeste, à la reconnaissance de la modernité artistique par les instances politiques québécoises – comme en témoigne notamment la gigantesque murale que l'artiste réalise, en 1961-1962, pour le hall d'entrée du nouveau siège social d'Hydro-Québec, à Montréal. Certes, Mousseau n'est pas le seul instigateur de cette évolution, mais par sa détermination à intégrer l'art au social et à faire se rencontrer les divers champs de la création artistique, il en a certainement été l'un des principaux acteurs.



Tournage du film *Artist in Montreal* (production Office national du film)  
à l'atelier de Mousseau, rue de la Visitation, 1954.  
À l'arrière-plan, l'œuvre *À mon frère l'Africain*, 1954 (Cat. n° 128).



Mousseau et Fernand Leduc, Percé, été 1946.

## Repères chronologiques

*Une liste exhaustive des expositions et des événements (théâtre, danse, spectacles) auxquels Mousseau a participé est disponible sur le site Web de la Médiathèque du Musée d'art contemporain de Montréal (URL : <http://Media.MACM.qc.ca>)*

Jean-Paul Mousseau naît à Montréal le 1<sup>er</sup> janvier 1927, dans un quartier ouvrier du centre-sud de la ville. Il est le fils d'Aurore Dequoy et de Benjamin Mousseau, propriétaire d'une confiserie, et est le cadet d'une famille de trois garçons.

En 1940, Mousseau entre au collège Notre-Dame où il fera son cours scientifique (1940-1945). Il y fréquente l'atelier d'arts plastiques du frère Jérôme (Jérôme Paradis) où il se découvre très tôt un intérêt pour cette forme d'expression. La pédagogie du frère se distingue alors de l'enseignement officiel par la très grande liberté accordée aux jeunes.

C'est aussi à cette époque que Mousseau a ses premiers contacts avec Paul-Émile Borduas. Ce dernier était alors invité à se rendre au collège Notre-Dame afin d'y faire, devant les élèves, la critique des travaux et le choix des œuvres à présenter aux expositions de fin de semestre.

En 1944, Mousseau est admis à la Contemporary Art Society, avec laquelle il expose pour la première fois à l'automne de la même année. C'est aussi en 1944 que Mousseau fait la connaissance de Fernand Leduc, dont il fréquente l'atelier. Ces rencontres seront l'occasion de mises en question tant esthétiques que religieuses et auront un indéniable rôle formateur sur Mousseau.

### **1945-1947**

Du 5 au 29 avril 1945, Mousseau participe pour la première fois au Salon du printemps du Musée des beaux-arts de Montréal.

Une fois ses études terminées, Mousseau est conscrit et doit passer une partie de l'été 1945 à la base militaire de Farnham. C'est là qu'il réalise, dans ses temps libres, un important corpus de dessins à l'encre d'inspiration surréaliste.

En septembre 1945, Mousseau entre à l'École du meuble où il ne restera qu'un an. Il y rencontre notamment Marcel Barbeau et Jean-Paul Riopelle.

Du 20 au 29 avril 1946, Mousseau participe à la première exposition des automatistes aux côtés de Paul-Émile Borduas, Marcel Barbeau, Roger Fauteux, Pierre Gauvreau, Fernand Leduc et Jean-Paul Riopelle. L'événement est présenté au 1257 de la rue Amherst, dans un local transformé pour l'occasion en salle d'exposition.

En septembre 1946 paraît *Les Sables du rêve* (édition Les Cahiers de la file indienne), un recueil de poèmes de Thérèse Renaud illustré de six dessins de Mousseau.

Du 15 février au 1<sup>er</sup> mars 1947 a lieu la seconde exposition automatiste, au 75 de la rue Sherbrooke Ouest, à l'appartement des Gauvreau. Elle regroupe, outre des œuvres de Mousseau, les travaux de Paul-Émile Borduas, Marcel Barbeau, Roger Fauteux et Pierre Gauvreau. Mousseau y aurait exposé des collages photographiques, des encres et des sculptures.

Du 20 juin au 13 juillet 1947, Mousseau participe à l'exposition *Automatisme*, présentée à Paris à la Galerie du Luxembourg. L'exposition regroupe également des œuvres de Marcel Barbeau, Paul-Émile Borduas, Roger Fauteux, Fernand Leduc et Jean-Paul Riopelle.

À l'été de 1947, Mousseau se rend à Prague où il participe au Festival de la jeunesse démocratique (17 juillet-17 août). Il passe le reste de l'été en Yougoslavie où il participe à l'effort de reconstruction de ce pays dévasté par la Seconde Guerre mondiale.

Du 29 novembre au 14 décembre 1947 est présentée, à l'appartement de Muriel Guilbault (374, rue Sherbrooke Ouest), une exposition conjointe Mousseau/Riopelle, qui réunit des œuvres sur papier des deux artistes.

#### 1948-1954

Du 15 au 26 mai 1948 a lieu la première exposition individuelle de Mousseau. Intitulée *Tissus peints à la main de Mousseau*, elle est présentée au studio des décorateurs Guy et Jacques Viau, au 425, boulevard Saint-Joseph Ouest. Une deuxième exposition individuelle sera présentée l'automne suivant à la librairie Tranquille, où Mousseau expose une quinzaine de gouaches. Entre-temps, le 9 août, a lieu à cette librairie le lancement du manifeste automatiste *Refus global*, dont Mousseau est un des cosignataires.

Au printemps de 1949, Mousseau réalise des décors, des costumes, des masques et des affiches pour le spectacle intitulé *Les Deux Arts*, qui comporte de la danse (notamment des chorégraphies de Françoise Sullivan) et du théâtre (entre autres celui de Claude Gauvreau). L'événement est présenté les 8 et 9 mai au théâtre des Compagnons de Saint-Laurent (voir la section *Principales réalisations dans le domaine des arts de la scène*).

Vers la même époque, Mousseau fait la rencontre de Denyse Guilbault (Dyne Mousso), sœur de la comédienne Muriel Guilbault chez qui les automatistes tenaient des réunions. Ils auront ensemble une fille, Katerine, née en 1950.

Du 11 au 25 février 1950, le Comptoir du livre français, situé rue Saint-Denis, présente une exposition conjointe des travaux de Mousseau et de Marcelle Ferron. Cette dernière y expose des sculptures et Mousseau, une sélection de dessins des cinq dernières années.

Le 13 mars 1950, Mousseau prend part à la manifestation des Rebelles qui a lieu au Musée des beaux-arts de Montréal en réaction aux choix du jury du 67<sup>e</sup> Salon du printemps. Il participe également à l'exposition présentée quelques jours plus tard (du 18 au 26 mars) par les Rebelles au 2035 de la rue

Mansfield. Dix-huit artistes y présentent leurs œuvres, dont Paul-Émile Borduas, Marcel Barbeau, Marcelle Ferron et Robert Roussil.

En mai 1951, Mousseau organise, avec Claude Gauvreau et Jean LeFébure, l'exposition *Les Étapes du vivant*, présentée au 81 de la rue Ontario Est. La plupart des exposants (dont Pierre Gauvreau, Jean-Paul Riopelle et Mousseau) sont liés au groupe automatiste.

La même année, Mousseau participe à une exposition collective intitulée *Recent Quebec Painters*, organisée conjointement par la Galerie nationale du Canada et la Vancouver Art Gallery et qui circulera dans l'Ouest canadien et l'Ouest américain de novembre 1951 à décembre 1952. La Galerie nationale du Canada et certains musées du Canada anglais organiseront, au cours des années cinquante, plusieurs expositions sur la peinture canadienne contemporaine – expositions au sein desquelles les peintres du Québec (dont Mousseau) occuperont une place importante.

Du 26 janvier au 13 février 1952, Mousseau figure parmi les participants à l'exposition *Paintings by Paul-Émile Borduas and by a Group of Younger Montreal Artists*, présentée à la Galerie XII du Musée des beaux-arts de Montréal. Entre autres artistes également représentés, mentionnons Robert Blair, Marcel Barbeau, Marcelle Ferron, Jean-Paul Filion et Gérard Tremblay.

Le 24 avril 1953 a lieu, à la Salle des charpentiers, un bal masqué intitulé *Équinoxe du printemps*. L'événement fut organisé par Mousseau, Alex Primeau et Dyne Mouso. Mousseau participa à la scénographie des lieux, décrits par André-G. Bourassa et Jean-Marc Larrue « comme une des premières discothèques au monde si elle devait durer plus d'un soir » (*Les Nuits de la « Main » – Cent ans de spectacles sur le boulevard Saint-Laurent [1891-1991]*, Montréal, VLB éditeur, 1993, p. 288).

Du 1<sup>er</sup> au 31 mai 1953, Mousseau participe, aux côtés notamment de Marcelle Ferron et de Robert Roussil, à l'organisation de l'exposition *La Place des artistes*, présentée au 82 de la rue Sainte-Catherine Ouest. Ouverte à tous les artistes désireux d'y louer un espace, et donc sans jury, cette manifestation regroupe quelque quatre-vingts artistes et poètes dont Fernand Leduc, Guido Molinari, Goodridge Roberts et Mousseau.

Du 20 avril au 4 mai 1954 a lieu l'exposition *La matière chante*, présentée à l'initiative de Claude Gauvreau et pour laquelle Borduas a fait le choix des œuvres; ce sera la dernière exposition « automatiste ». Mousseau y aurait exposé des gouaches exécutées en 1951.

Du 22 au 31 octobre 1954 est présentée au lycée Pierre-Corneille, situé rue Saint-Denis à Montréal, une exposition de gouaches et d'encres récentes de Mousseau. Elle regroupe une vingtaine d'œuvres, dont la majorité seront vendues.

#### **1955-1959**

En février 1955 est présentée, au Musée des beaux-arts de Montréal, l'exposition *Espace 55*, organisée par Gilles Corbeil. Mousseau y participe aux côtés notamment d'Ulysse Comtois, de Paterson Ewen, de Jean McEwen et de Guido Molinari.

À l'automne de 1955, Mousseau remporte avec son œuvre *La Marseillaise* (1954 ; Cat. n° 127) le premier prix de peinture du Winnipeg Show, présenté à la Winnipeg Art Gallery du 2 au 16 novembre.

Du 22 mars au 8 avril 1956, la galerie L'Actuelle, fondée l'année précédente par Guido Molinari et Fernande Saint-Martin, présente une exposition des peintures récentes de Mousseau. Une des œuvres de cette exposition, *Indien Nord-Amérique*, sera acquise peu de temps après par la Galerie nationale du Canada.

C'est aussi à L'Actuelle que fut fondée, en février 1956, l'Association des artistes non-figuratifs de Montréal (AANFM), dont Fernand Leduc fut le premier président et à laquelle Mousseau adhéra aussitôt. L'AANFM a organisé, jusqu'à sa dissolution au début des années soixante, plusieurs expositions collectives auxquelles Mousseau participa.

Du 14 février au 7 mars 1957, Mousseau prend part à une exposition de groupe intitulée *Photographie 57*, organisée par Robert Millet et présentée dans le hall de l'Université de Montréal. Il y expose deux photos, des portraits de sa fille Katerine.

La même année, Mousseau entreprend la réalisation d'œuvres en fibre de verre et en résine colorée, une technique qu'il appliquera à la fabrication de sculptures et d'objets lumineux (ces derniers produits avec l'aide de l'artiste François Soucy) et à la confection de panneaux muraux dont certains, de grand format, seront intégrés à l'architecture (voir la section *Principaux travaux intégrés*).

En 1958 débute une série de collaborations de Mousseau avec le céramiste Claude Vermette dans le cadre de projets visant l'intégration d'œuvres d'art à l'architecture (voir la section *Principaux travaux intégrés*).

En mai-juin 1958, Mousseau participe à l'exposition *Art contemporain au Canada*, présentée au pavillon canadien de l'Exposition universelle et internationale de Bruxelles. Une version partielle de cette exposition sera mise en circulation en Europe (Pays-Bas, Suisse, Allemagne) de novembre 1958 à avril 1959. La même année, Mousseau suit un cours intitulé «Color and Science» au Massachusetts Institute of Technology (MIT), à Boston.

Du 3 au 15 mars 1959, la galerie Denyse Delrue, située rue Crescent à Montréal, présente une exposition de Mousseau qui regroupe notamment des pastels (série *Spectrum*), un panneau en fibre de verre ainsi que des tapisseries de Mariette Rousseau-Vermette réalisées à partir de cartons de Mousseau.

À l'automne de 1959, Mousseau participe à la mise sur pied du théâtre de l'Égrégore, pour lequel il réalisera de nombreuses scénographies durant la première moitié des années soixante. Il signe notamment les décors de la première production de la troupe, *Une femme douce* d'après Dostoïevski (mise en scène par Roland Laroché), qui remporta le trophée de la meilleure production théâtrale de l'année dans le cadre du Congrès du spectacle tenu à Montréal le 23 mai 1960 (voir la section *Principales réalisations dans le domaine des arts de la scène*).



Guy Viau, Roger D'Astous, François Soucy,  
Claude Vermette et Mousseau, vers 1960.

Photo : Stan Photo

## 1960-1965

Du 13 au 23 avril 1960, Mousseau présente ses « objets lumineux » à la galerie Denyse Delrue. Il s'agit principalement de lanternes, d'appliqués muraux et d'abat-jour réalisés en collaboration avec François Soucy.

La même année, Mousseau remporte, pour un de ses « objets lumineux » (Cat. n° 165), le premier prix (section « Esthétique industrielle ») du Concours artistique de la province de Québec, tenu au Musée de la Province (Québec) du 29 septembre au 16 octobre.

En août 1961, Mousseau est lauréat du concours organisé par Hydro-Québec dans le but d'intégrer une œuvre d'art à son nouveau siège social de Montréal, situé boulevard Dorchester (aujourd'hui boulevard René-Lévesque). Le jury, présidé par Evan H. Turner, directeur du Musée des beaux-arts de Montréal, comprend également le peintre André Biéler, professeur d'art à l'Université Queen's de Kingston (Ontario) et le peintre Jean-Paul Lemieux. Soixante et onze projets sont soumis dans le cadre de ce concours. Les deuxième et troisième prix sont remportés respectivement par Joseph Iliu et Armand Vaillancourt. La murale lumineuse en fibre de verre et en résine colorée réalisée par Mousseau durant les mois suivants sera inaugurée le 10 octobre 1962 en présence de René Lévesque, alors ministre des Richesses naturelles au sein du gouvernement libéral de Jean Lesage, et de Georges-Émile Lapalme, ministre des Affaires culturelles dans ce même gouvernement.

Vers la même époque sont mises en place deux autres œuvres intégrées de Mousseau réalisées en fibre de verre : une murale lumineuse commandée par le journal *The Montreal Star* pour l'intérieur de son édifice situé rue Craig (aujourd'hui rue Saint-Antoine) et une murale, également en fibre de verre, conçue pour le palais de justice de Drummondville (voir la section *Principaux travaux intégrés*).

À partir de 1961 et jusqu'en 1964, Mousseau enseigne à l'École des beaux-arts de Montréal, où il donne notamment des cours sur la réalisation de murales intégrées à l'architecture.

Le 1<sup>er</sup> février 1962, la télévision de Radio-Canada présente *Le Château de Barbe-Bleue*, opéra en un acte de Béla Bartók diffusé dans le cadre de l'émission *L'Heure du concert*. La réalisation est de Pierre Mercure, la mise en scène de Roland Laroche et les décors de Jean-Claude Rinfret. Mousseau agit à titre de conseiller artistique auprès de Mercure. Ses expériences avec la fibre de verre seront la principale source d'inspiration pour la construction du décor, qui est fait en grande partie de matériaux translucides.

Au printemps de 1962, Mousseau participe à l'organisation de l'exposition *La Peinture canadienne moderne : 25 années de peinture au Canada français*, qui sera présentée du 26 juin au 23 août dans le cadre du 5<sup>e</sup> Festival dei due Mondi de Spolète (Italie). Organisée par la Délégation du Québec à Paris, qui avait été créée quelque temps plus tôt, cette exposition regroupe des œuvres d'une trentaine d'artistes québécois dont Paul-Émile Borduas, Paterson Ewen, Marcelle Ferron, Guido Molinari, Alfred Pellan, Jean-Paul Riopelle et Mousseau.

Du 6 au 18 mai 1963, la galerie Agnès Lefort présente une exposition de Mousseau réunissant des pastels de la série *Tellu Modulations*.

Du 8 décembre 1963 au 11 janvier 1964, la galerie Nova et Vetera du collège Saint-Laurent présente l'exposition *Mousseau : Rétrospection de vingt ans*, qui regroupe une vingtaine d'œuvres de la période 1943-1963.

Du 4 février au 3 mars 1964, la Galerie Soixante présente *Mousseau 64, objets pivotants espace-temps*, une exposition qui regroupe une dizaine de tableaux circulaires conçus de manière à ce que le spectateur puisse les faire pivoter et ainsi choisir l'orientation qu'il souhaite donner à la composition.

Du 20 avril au 7 mai 1964, le théâtre de l'Égrégore présente la pièce *Fin de partie* de Samuel Beckett, mise en scène par Jacques Zouvi. Mousseau conçoit le dispositif scénique, les éclairages, l'affiche et la page frontispice du programme (voir la section *Principales réalisations dans le domaine des arts de la scène*).

#### **1965-1991**

En 1965, Mousseau réalise, pour le compte de la Banque canadienne nationale (aujourd'hui la Banque nationale du Canada) une murale de grand format en aluchromie destinée à sa succursale du quartier Côte-des-Neiges. L'année suivante, il conçoit selon la même technique des portes d'ascenseur pour l'hôtel Le Château Champlain (voir la section *Principaux travaux intégrés*). Des aluchromies de Mousseau seront par ailleurs exposées les 6 et 7 juillet 1966 dans le jardin de M. Jean M. Raymond, à Westmount. M. Raymond est président de Raymond Manufacturing Company Limited, qui apporte son soutien à Mousseau dans la réalisation de ces œuvres dont la technique est alors récente.

Le 6 septembre 1966 a lieu l'ouverture de la Mousse-Spachthèque, une discothèque située rue Crescent à Montréal et dont l'intérieur est entièrement conçu par Mousseau. Ce dernier réalisera, à Montréal ou en région, plusieurs de ces lieux de divertissement où l'accent est mis sur la participation active du spectateur à l'intérieur d'environnements visant à lui faire vivre une expérience globale, c'est-à-dire à la fois olfactive, tactile, auditive et visuelle (voir la section *Principaux travaux intégrés*).

Le 14 octobre 1966 est inauguré le métro de Montréal. Mousseau y a conçu, en collaboration avec Claude Vermette et la firme d'architectes Papineau, Gérin-Lajoie et LeBlanc, l'aménagement intérieur de la station Peel, notamment les cercles en céramique placés au sol ou aux murs et qui rythment le parcours des usagers.

À partir de 1967, année du centenaire de la Confédération canadienne et de l'Exposition universelle de Montréal, plusieurs expositions à caractère historique sont organisées, au Québec ou ailleurs au Canada, dans le but de mettre en perspective l'évolution de l'art au pays depuis les années quarante. Mousseau est représenté dans la majorité de ces expositions.

Le Musée d'art contemporain (Montréal) présente, du 14 décembre 1967 au 28 janvier 1968, l'exposition *Jean-Paul Mousseau : Aspects*, une manifestation à caractère rétrospectif dont le catalogue comporte une interview de Mousseau par Gilles Hénault, alors directeur du Musée.



Jean M. Raymond et Mousseau, vers 1966.

Du 22 mars au 21 avril 1968, le Théâtre du Nouveau Monde présente, à la salle Port-Royal de la Place des Arts, la pièce *Rhinocéros* d'Eugène Ionesco, mise en scène par Albert Millaire. Mousseau conçoit le dispositif scénique, les éclairages et les têtes de rhinocéros en fibre de verre (voir la section *Principales réalisations dans le domaine des arts de la scène*).

Durant l'année 1968, Mousseau donne un cours de « coloration architecturale » à l'École d'architecture de l'Université Laval (Québec). Cette discipline, développée de façon particulière par Mousseau, aborde d'un point de vue global la question du rôle et de l'impact de la couleur (et donc aussi de la lumière et des matériaux choisis) sur l'ensemble d'un projet architectural.

Du 13 janvier au 12 février 1972, le Théâtre du Nouveau Monde présente, à la salle Port-Royal de la Place des Arts, la pièce *Les oranges sont vertes* de Claude Gauvreau, mise en scène par Jean-Pierre Ronfard. Mousseau en conçoit le dispositif scénique et les éclairages (voir la section *Principales réalisations dans le domaine des arts de la scène*).

À partir de 1972 et jusqu'au milieu des années quatre-vingt, Mousseau travaille pour la Division de l'architecture du Bureau de transport métropolitain (BTM), à Montréal, à titre de conseiller artistique. Il participe à l'aménagement de diverses stations du métro, pour lesquelles il crée notamment des murales (voir la section *Principaux travaux intégrés*). Il fait également le choix des couleurs pour l'intérieur des wagons du métro (1976) et produit, toujours pour le BTM, divers documents promotionnels mettant en relief l'importance accordée à la dimension esthétique dans la conception des stations.

Mousseau meurt d'un cancer à Montréal le 7 février 1991.



*Black and Tan*, 1948.

Chorégraphie de Françoise Sullivan interprétée par l'auteur.

Costume de Mousseau.

Photo : Maurice Perron

## Mousseau, automatiste réfractaire?

François-Marc Gagnon

Il ne fait pas de doute que la notion d'«automatisme», empruntée par Borduas à Breton, avait déjà subi une revalorisation importante de la part de ce dernier et que c'est sous cette forme, que sa propre expérience semblait confirmer, que Borduas la transmet à ses jeunes amis, dont Mousseau. Alors que Freud, en fait d'automatisme, pratiquait l'association libre, mais toujours au service d'une interprétation psychanalytique capable de révéler la situation conflictuelle de l'inconscient, pour Breton les associations obtenues par l'écriture automatique non seulement avaient de l'intérêt poétique en elles-mêmes, mais ne manifestaient pour ainsi dire pas de situations conflictuelles. Non seulement Breton ne suivit pas Freud dans sa conception d'un inconscient engendré par le refoulement, mais il vit plutôt cette réalité psychique comme le lieu de la réconciliation des contraires, le lieu de l'unité originelle que la conscience – ou, si l'on veut, la raison – venait analyser, dissocier en parties constituantes et briser. Pour Breton, l'inconscient avait la pureté de l'enfance et l'«honnêteté» de la folie. Nous sommes loin des perversions infantiles – meurtre du père, inceste avec la mère – explorées froidement par Freud. Nous sommes loin de l'expérience clinique de la maladie mentale. Breton et Borduas après lui se faisaient une conception beaucoup plus romantique de l'enfance et de la folie, du moins au début :

S'il garde quelque lucidité, écrivait Breton au début du premier *Manifeste du surréalisme*, il [l'homme] ne peut que se retourner alors vers son enfance qui, pour massacrée par le soin des dresseurs, ne lui semble pas moins pleine de charmes. Là l'absence de toute rigueur connue lui laisse la perspective de plusieurs vies menées à la fois ; il s'enracine dans cette illusion ; il ne veut plus connaître que la facilité momentanée, extrême de toutes choses. Chaque matin, des enfants partent sans inquiétude. Tout est près, les pires conditions matérielles sont excellentes. Les bois sont blancs ou noirs, on ne dormira jamais<sup>1</sup>.

Borduas, qui avait longtemps enseigné aux enfants des écoles de la commission scolaire de Montréal, ne pensait pas autrement.

Il en allait de même pour la folie. Trois pages plus loin, toujours dans le premier *Manifeste du surréalisme*, Breton déclarait : « Ce n'est pas la crainte de la folie qui nous forcera à laisser en berne le drapeau de l'imagination<sup>2</sup>. » Breton n'avait pas encore eu à se soucier de la folie de Nadja ou, pis encore, de celle d'Artaud. Borduas, de son côté, vivra une expérience plus directe de la folie que Breton. S'il partagea pour un temps ses vues sur le sujet, des drames qui l'affectèrent personnellement lui rendirent sans doute quelque peu odieuse la légèreté de Breton sur ce sujet.

Breton ne s'était pas contenté de rejeter l'inconscient conflictuel du psychologue viennois. Il avait tenté de contourner un chercheur plus proche de lui par la nationalité, Pierre Janet, qui concevait les phénomènes psychiques comme essentiellement « dissociés » et cherchait dans cette dissociation la source des désordres mentaux qu'il observait. Certes, les surréalistes attaquèrent sauvagement cette

conception. Non seulement l'automatisme ne conduisait pas à la folie, mais c'était des imbéciles comme le professeur Claude, « avec ce front ignare et cet air buté », qui créaient les fous. On se rappelle ce que Breton disait dans *Nadja* : « Il ne faut jamais avoir pénétré dans un asile pour ne pas savoir qu'on y fait les fous tout comme dans les maisons de correction on fait les bandits<sup>3</sup>. » Il ajoutait que s'il était conduit à l'asile, la première chose qu'il ferait serait d'« assassiner avec froideur un de ceux, le médecin de préférence, qui [lui] tomberaient sous la main<sup>4</sup> ». Ce qui ne fut pas sans créer quelque émoi parmi les psychiatres, comme bien l'on pense ! Janet répliqua que l'automatisme prêché par Breton était l'effet d'« obsédés et de douteurs ». Le docteur de Clérambault déclara qu'à son avis ces artistes étaient des « procédistes », c'est-à-dire des gens qui s'en remettaient à une « formule » unique, capable de produire « un effet lui-même unique, schématique et conventionnel »<sup>5</sup>. L'automatisme devenait donc ou bien une menace pour la psyché (Janet), ou bien une technique d'exploration de l'inconscient (Freud), mais d'un inconscient conçu comme un champ de bataille, non comme un « champ magnétique »...

Contre le froid rationalisme de Freud, Breton fit de l'automatisme la pierre de touche de la poésie surréaliste et non simplement une technique d'accès à l'inconscient indissociable sans danger du travail d'interprétation psychanalytique. Contre le scientisme de Janet, il affirma que, loin d'être la cause de la dissociation de la personnalité, l'automatisme permettait des associations plus fortes que jamais, véritables « vases communicants » permettant de réconcilier perception et représentation, folie et raison, veille et sommeil, rêve et réalité, etc., bref toutes les vieilles dichotomies manifestées par l'analyse<sup>6</sup>.

Pour Borduas, l'expérience déterminante avait été l'expérience des gouaches de 1942, tout juste précédée par celle d'une petite toile de 1941, *Abstraction verte*, « l'un des signes avant-coureurs de la tempête automatiste qui monte déjà à l'horizon<sup>7</sup> ». Cette série d'œuvres remarquables, faites sans idée préconçue, sorties directement d'un inconscient remarquablement ordonné, au point qu'on a pu classer ses manifestations selon les deux grands genres picturaux de la nature morte et du portrait, deux genres que Borduas avait pratiqués toute l'année précédente, semblaient confirmer tout à fait l'idée que l'ordre – la bonne composition – pouvait jaillir spontanément de l'inconscient. Et corrélativement, le vrai désordre, la mauvaise composition, ne pouvait venir que de l'académisme, c'est-à-dire d'une peinture voulue, calculée, préconçue.

Il semble bien que Borduas n'ait pas senti, du moins aussitôt, le danger de « conformisme » signalé par Barthes : « [...] l'automatisme [...] ne ramène nullement du "spontané", du "sauvage", du "profond", du "subversif", mais au contraire du "très codé" : la mécanique ne peut faire parler que l'Autre, et l'Autre est toujours conforme<sup>8</sup>. »

On aura beau répliquer dans le camp de Borduas que l'automatisme dont il était question n'avait rien de l'automate, rien de mécanique, mais reflétait la spontanéité de la vie, il n'en restera pas moins que, dans l'expérience des gouaches, les codes dont parlait Barthes sont plus qu'apparents. Ils dirigent tout, à commencer par l'orientation de la feuille. On les retrouve ensuite à l'œuvre comme autant de formules de composition (portrait/nature morte). On les retrouve également dans l'opposition des complémentaires (rouge/vert, bleu/jaune en particulier). On les retrouve enfin dans la dichotomie de l'objet et du fond (machine à coudre se détachant du fond gris de la gouache N° 1 par exemple).

Comment cette expérience automatiste fut-elle vécue par les jeunes disciples de Borduas et par Mousseau en particulier ? Mousseau se découvrit un goût pour les arts à l'atelier du frère Jérôme au collège Notre-Dame, mais, il me semble bien qu'il faille dater de son séjour au camp militaire de Farnham, à la toute fin de la guerre, son expérience la plus concluante du dessin automatique. Bruno Cormier, qui s'était retrouvé là en même temps que lui et qui exerçait des fonctions médicales, l'avait déclaré « malade », contre toute vraisemblance. La guerre tirait à sa fin et personne n'y porta attention. On ne pensait qu'à revenir chez soi. Bénéficiant soudain de loisirs illimités, Mousseau découvrit

l'extraordinaire fécondité du procédé automatiste. Les dessins faits sur des feuilles de machine à écrire (Cat. n<sup>os</sup> 6, 7 et 8) s'accumulèrent à une vitesse déconcertante, tous aussi surprenants les uns que les autres. Ce n'est pas que, dans toute cette production, on ne puisse déceler quelques réminiscences de choses vues, notamment à l'atelier de Fernand Leduc : des dessins de Matta dans un numéro de *WV*, des photographies des « statues » de l'île de Pâques qui l'avaient tellement impressionné ; des reproductions accrochées dans l'atelier du frère Jérôme. Manifestement, ces quelques sources avaient fourni le vocabulaire de base, mais la syntaxe était nouvelle, inattendue surtout. Elle n'était pas du tout celle de Borduas. Les formes dans les dessins de Mousseau ont tendance à se distribuer un peu au hasard sur toute la surface du papier. Elles donnent l'impression de travailler à une sorte de remplissage de la feuille. Même le personnage si étonnant qui bondit d'une page du recueil de poèmes de Thérèse Renaud, *Les Sables du rêve*, s'est élargi pour occuper plus d'espace sur le papier. Mousseau ne sera pas le seul à obtenir des résultats de ce genre. Les premiers essais abstraits de Jean-Paul Riopelle – les tableaux peints à l'émail commercial dont le Musée des beaux-arts du Canada vient de retrouver un exemple – étaient passablement touffus. Ce n'est que dans ses aquarelles, un peu plus tard, qu'un réseau arachnéen semble se poser sur des fonds traités au lavis. Marcel Barbeau aussi commencera à remplir l'espace pictural d'éléments d'intensité à peu près égale. *Tumulte à la mâchoire crispée* annonçait le titre de l'un de ses tableaux de 1946<sup>9</sup>. Fernand Leduc, après avoir suivi le Borduas des gouaches de 1942, puis celui des huiles de 1943, abandonnera bientôt cette voie et se mettra à « patauger dans la matière », comme dira son ami Guy Viau<sup>10</sup>. Le résultat sera un champ coloré, parfois strié de lignes comme *La Dernière Campagne de Napoléon*<sup>11</sup>, de 1946, mais le plus souvent affirmé comme tel, tout juste animé de fugitives apparitions (une tête de cheval, un visage extraordinairement déformé, etc.). Ce qui se manifestait en réalité dans chacune de ces expériences d'écriture automatique, c'était un principe de désorganisation. À la grande surprise de Borduas. Tellement qu'une fois, devant la production de Barbeau, il fit l'erreur pédagogique de sa carrière. Il dit à Barbeau : « Il faut que ce soit un objet sur un fond allant jusqu'à l'infini<sup>12</sup>. » C'est-à-dire, il faut que cela soit structuré comme dans l'une de mes propres peintures, *Sous le vent de l'île*, de 1947, par exemple ! Je ne sais si Mousseau était présent lorsque Borduas fit cette remarque à Barbeau. Mais Claude Gauvreau y était et les trois amis, ayant partagé un temps l'atelier de la ruelle avec Riopelle, étaient assez proches pour en avoir beaucoup parlé, d'autant que cette remarque devait avoir des conséquences catastrophiques sur le développement de Barbeau.

Fallait-il conclure qu'il y avait une bonne écriture automatique – celle de Borduas – et une mauvaise – celle de ses disciples ? En réalité, la différence venait de ce que Borduas avait longtemps fait de la peinture figurative, à laquelle l'avaient initié des maîtres comme Ozias Leduc et Maurice Denis, avant de pratiquer l'automatisme, alors que ses jeunes amis l'abordaient souvent avec un bagage visuel et une expérience plastique des plus pauvres. Le bagage visuel de Mousseau en particulier était pour ainsi dire inexistant. Il m'a avoué n'avoir jamais vu un seul tableau avant d'entrer à l'orphelinat Saint-Arsène, après la mort de son père Benjamin Mousseau, et encore c'est beaucoup dire : il s'agissait d'un crayon représentant un chat tentant d'attraper un poisson rouge dans un bocal... En fait d'artiste dans la famille, il n'y avait qu'un oncle qui peignait en amateur, décorait des plateaux. « Une sorte d'impressionniste de nuit », me disait Mousseau. C'est lui qui avait peint à la main le brassard de première communion du jeune Mousseau. En fait de décor dans la maison de la rue Champlain, il n'y avait sur les murs de la cuisine que la fameuse photo de Kappa, tirée du *Life*, représentant un soldat tué sur les barricades pendant la guerre d'Espagne... En fait de livres d'images, enfin, que le *Petit Larousse* d'où le jeune Mousseau tirait inspiration pour la fabrication d'armes médiévales en bois. Tel fut l'univers pictural de Mousseau avant d'entrer au collège Notre-Dame.

Alors que Borduas pouvait tabler sur de forts *habitus* de bonne composition, Mousseau ne possédait rien de tel. Il n'est donc pas étonnant que son écriture automatique ait semblé mettre en doute l'idée même de l'automatisme, source de la bonne composition. Ce n'est que beaucoup plus tard, quand il aura émigré aux États-Unis, que Borduas comprendra ce qui s'était passé. Les jeunes l'avaient devancé sur la voie d'une déstructuration du tableau à l'europpéenne. Ils avaient pratiqué la composition *all over* – cette expression contradictoire dans les termes que René Payant proposait de remplacer par *construction all over* – avant même d'en avoir entendu parler !

Quelle voie s'ouvrait devant Mousseau après les dessins de Farnham ? Il poursuivit tout d'abord dans la même direction, tout en sollicitant la couleur ou en faisant jaillir la lumière. Chose certaine, sa peinture prit très vite un tour de plus en plus abstrait (entre autres, Cat. nos 26, 28 et 29). Dès son exposition de gouaches, du 13 au 28 novembre 1948, à la librairie Tranquille, « premier événement surrationnel depuis la publication du manifeste de Paul-Émile Borduas, *Refus global* », dira un journaliste<sup>13</sup>, cette tangente était déjà prise. D'autant plus que les titres – certains admirables de santé, comme *La Communion des fesses*, *Les Nues d'un village mordu*, *Croisade des curés*, *Le féminin se plaît*<sup>14</sup> ou *La chaleur de deux amants réchauffe toute une ville* – donnèrent le change et occupèrent à peu près exclusivement la critique. En réalité, c'est Pierre Gauvreau qui fera, deux ans plus tard, le bilan de la production récente de Mousseau. Qu'il l'ait fait sous mode négatif, dans la suite de la manifestation des Rebelles à laquelle il refusa de participer et sur laquelle nous reviendrons, ne change rien à l'affaire :

Si je parle de répression [*sic* pour régression ?] chez Mousseau, c'est pour des raisons contraires à celles de Barbeau. Car si Barbeau maintient une forme plastique impeccable greffée sur un monde emprunté<sup>15</sup>, on trouve encore chez Mousseau son monde étrange et personnel à travers la plus stricte incohérence plastique. La plus vague, la plus molle. Et qui me rappelle par les mêmes faiblesses Roberts décadent. Banalité des objets, justification vague des rapports de lumière (un certain vermillon dans le tableau rose flotte en tentant vainement de s'accrocher à son ombre<sup>16</sup>) accentuent la désintégration déjà sensible depuis quelque temps. Où sont les relations imprévues d'où devrait jaillir comme une garce la beauté convulsive ?

On le voit, Pierre Gauvreau n'était tendre ni pour Barbeau ni pour Mousseau. Il accusait le premier de mimétisme et ne trouvait aucun intérêt plastique au second.

En réalité, en ce qui concerne Mousseau, sa peinture venait d'opérer la destruction de la notion d'objet à laquelle Pierre Gauvreau restait encore attaché. Claude Gauvreau l'avait très bien vu et expliquait la tolérance plus grande d'un public même peu averti à l'endroit des travaux de son frère Pierre par le fait que « ses objets [étaient] situés dans l'espace par une sorte de clair-obscur » et que, contrairement à ses collègues, il peignait encore au pinceau<sup>17</sup>. Mousseau proposait des taches imbriquées les unes dans les autres que l'on pourrait définir comme des objets mutilés, des objets dont on aurait coupé sans pitié toutes les excroissances (entre autres, Cat. nos 85, 88 et 94). Faisant fi de l'objet, il avait à redéfinir les relations spatiales entre ses taches. Celles-ci avaient tendance à envahir toute la surface de la toile dans une sorte d'encombrement qui a laissé mal à l'aise Pierre Gauvreau, mais qui préluait à une plus grande libération des éléments plastiques, à une libération telle qu'elle servira à des fins tout autres que picturales.

C'est lorsque Rodolphe de Repentigny commentera son exposition de gouaches et d'encres (entre autres, Cat. nos 133 à 135) au lycée Pierre-Corneille, du 22 au 31 octobre 1954, que l'on mesurera de manière plus juste le chemin parcouru :

L'exposition Jean-Paul Mousseau – un véritable éblouissement. [...]. L'intensité de l'expression du peintre Mousseau est, peut-être, d'autant plus grande que depuis plusieurs années il ne peignait guère. L'allure d'explosion de vitalité qu'a son exposition, la richesse des formes, la variété des images, l'assurance du geste de peindre, tout nous confirme que son évolution ne s'en est pas pour autant ralentie.

Parmi les gouaches, on en distingue qui se rattachent à une époque où le peintre devait s'affirmer avec violence : telle est celle intitulée « Steppes nordiques ». À l'opposé de ceci, si l'on ne considère que le tempérament de l'œuvre, se situe « Univers stoïque », où le peintre semble totalement pris par le développement chimique de son œuvre. Une lente cristallisation s'opère, pour retrouver des rythmes anciens. Par son caractère « spacieux » et sculptural, cette gouache nous ramène à un Mousseau plus ancien, celui qui se plaisait à élaborer des masques fantastiques.

Si donc l'on trouve plusieurs œuvres découlant assez directement du surréalisme, la plupart atteignent par contre un point avancé d'évolution plastique. Alors, elles chantent la libération, le dégagement des contraintes négatives. Le peintre ne jette plus des incantations, il est pris par sa propre incantation. Avec « La Féerie des sens », « Rituel nègre », « Éclat de ouate » et une couple d'autres, le peintre semble se livrer au pur plaisir de créer un objet de lumière. Il ne s'agit pas là d'un coin de paysage imaginaire, une tranche de cosmos fantastique, mais bien d'un objet autonome, qui ne fait pas appel à notre imagination, mais plutôt à nos sens. Paradoxalement, l'on est porté à dire que de telles œuvres sont plus « abstraites ». L'on veut laisser entendre que pour exister elles n'ont aucun besoin d'être mises en relation avec d'autres objets ou avec des idées. L'on veut laisser entendre qu'elles ont une « personnalité » extrêmement définie<sup>18</sup>.

Mais en même temps que Mousseau poursuivait cette carrière de peintre automatiste non-figuratif, son talent était tenté par une autre voie : celle de la multidisciplinarité, comme si dans son univers mental les frontières entre les genres, voire entre la peinture et les autres arts, n'existaient pas. S'il n'est pas le seul du groupe à avoir pratiqué le collage<sup>19</sup>, la pratique en est restée rare chez les automatistes. L'idée n'en était même pas venue à Borduas, qui pourtant admirait les surréalistes. Peut-être avait-il considéré que cela n'était bon que pour Pellan, qui s'amusait à faire des « cadavres exquis » avec ses élèves... Si l'idée ne venait pas de Borduas, c'est probablement en feuilletant les revues surréalistes (*Minotaure*, *VV*, *Hémisphère*...) chez Fernand Leduc que Mousseau fut tenté par le collage. Et de fait ses collages (entre autres, Cat. n<sup>os</sup> 49 et 78) sont comme les petits frères de ceux de Max Ernst ou de Richard Hülsenbeck, même s'ils sont encore très efficaces et sans exemples dans notre art au Québec.

Mousseau pratiqua très tôt la sculpture. Il avait gardé dans ses papiers la photo d'un immense sous-marin de glace sculpté dans la cour de l'orphelinat Saint-Arsène. Son goût pour la sculpture s'était maintenu au collège Notre-Dame où non seulement les forts de neige, mais de véritables assemblages faits de matériaux divers avaient sollicité son talent. D'ailleurs le frère Jérôme encourageait autant le modelage que la gouache. Il avait même fait installer dans son atelier un four à céramique.

Mais, de tout le groupe automatiste, c'est Mousseau qui sera le plus attiré par le travail de décorateur. Il est en effet remarquable que les vrais décorateurs qui furent élèves de Borduas, comme Bernard Morisset ou Guy Viau, ne firent pas vraiment partie du groupe automatiste. Mousseau est le seul qui ait maintenu les deux allégeances pour ainsi dire. On peut se demander en effet dans quelle

mesure Borduas encouragea ses élèves dans cette voie. C'est une chose de faire du dessin, de la peinture automatiste. C'en est une autre de faire de la décoration ou du design automatiquement. A. Findeli, de l'École de design industriel de l'Université de Montréal, me faisait part récemment de ce qu'il appelait modestement une « petite recherche » dans la littérature surréaliste, en particulier dans les revues *La Révolution surréaliste*, *Le Surréalisme au service de la révolution* et *Minotaure*, qui ne lui avait permis de retrouver qu'un seul « article où l'on semblait s'intéresser à un art appliqué, en l'occurrence l'architecture<sup>20</sup> ». Cet article était de Matta, qui, comme on sait, avait une formation d'architecte.

Un décorateur automatiste serait une contradiction dans les termes. Pour être décorateur, ne faut-il pas en effet tenir compte des contraintes de budget et d'espace, planifier, avoir des idées pré-conçues ? Sur la façon dont Borduas situait son art par rapport au « décoratif » et à la « décoration », une anecdote vaut la peine d'être rapportée. Peter Freygood (président de la défunte compagnie de design Canadart) avait obtenu de Borduas la permission d'utiliser le motif de l'une de ses gouaches (le N° 28, qui lui appartenait d'ailleurs) pour un tissu imprimé. Borduas n'y vit pas d'objections, et le projet en question fut exécuté. Il existe une photographie dans le numéro de juillet 1950 de *La Revue moderne* que j'ai publiée<sup>21</sup>, où l'on voit sa famille manipulant le tissu de Freygood, orné du motif de la gouache de Borduas. Mais ce dernier fut horrifié quand R. H. Hubbard, conservateur de la Galerie nationale, à Ottawa, laissa entendre, dans sa préface du catalogue de la II<sup>e</sup> Biennale de São Paulo, qu'il avait fait des motifs pour des tissus imprimés. Il écrivit tout de suite à Hubbard : « Je n'ai jamais fait de dessins pour le textile ni pour quoi que ce soit ayant plus ou moins d'utilité pratique. Et j'espère m'en tenir éloigné<sup>22</sup>. »

Certes, cela se passait en 1953, quelques années après son renvoi de l'École du meuble et à un moment où Borduas ne tenait certainement pas à passer pour un *designer*, surtout dans une exposition aussi importante que la Biennale de São Paulo. Percevait-il les choses de la même façon quand il enseignait à l'École du meuble, où après tout il était responsable d'un cours de décoration ? Il serait bien étonnant qu'il n'ait pas fait sentir quelque chose de son attitude à l'égard de la décoration dans ses cours. Certains de ses élèves, comme Bernard Morisset lui écrivant à la suite de son renvoi de l'École, s'excusaient presque de ne pas poursuivre une carrière de peintre : « Bien que maintenant je sois en dehors des préoccupations propres au métier de peintre, je puis vous dire que je suis avec vous en esprit, et que ma façon de voir et de réagir est, par votre exemple et vos conseils, bien différente de ce qu'elle était avant de vous connaître<sup>23</sup>. » Et Jean-Marie Gauvreau, le directeur de l'École du meuble, avait écrit à Maurice Gagnon, visant peut-être son enseignement mais surtout les idées de Borduas : « [...] je ne suis plus prêt à compromettre l'avenir de l'École, avec des théories ou des mouvements qui ne la regardent pas<sup>24</sup>. » On peut bien penser que, pour lui aussi, l'enseignement de Borduas n'allait pas toujours dans le sens des arts appliqués !

Le premier travail rémunéré de Mousseau fut un travail de « graphiste », dirions-nous aujourd'hui : il s'agissait de préparer des panneaux didactiques pour les différents ministères qui en faisaient la demande à l'Office national du film (ONF), à Ottawa. C'est d'ailleurs Madeleine Arbour, une autre décoratrice travaillant alors pour Birks, qui lui avait trouvé cet emploi. Mousseau fut très heureux à l'ONF. Il aurait aimé y retourner après son voyage à Prague, mais ce voyage derrière le rideau de fer l'avait fait mettre sur une liste noire et il ne put réintégrer ce travail.

Qu'exposait ensuite Mousseau au studio des décorateurs Guy et Jacques Viau, au 425 boulevard Saint-Joseph Ouest, à la veille du lancement du manifeste – plus exactement du 15 au 26 mai 1948 ? Des tableaux, comme l'avait fait Borduas tout juste un mois avant lui (du 17 avril au 1<sup>er</sup> mai 1948) ? Non. Des *Tissus peints à la main de Mousseau*, comme l'annonçait son carton d'invitation (entre autres, Cat. n° 83).

Cette exposition pourtant remarquable passa presque inaperçue. Si ce n'avait été de Charles Doyon, elle n'aurait laissé aucune trace dans la presse. Il fut le seul critique à en parler : « Des tissus peints à la main, ainsi que des draperies faites d'étoffe de Mons, des tentures de lin, une jupe à tavelures brillantes et une jupe de soie au volant pigmenté ; voilà ce que Jean-Paul Mousseau nous présente en ce moment chez les décorateurs Guy et Jacques Viau<sup>25</sup>. » Charles Doyon rapprochait le travail de Mousseau de la peinture chinoise, et le situait quelque part entre les anciens papiers peints à la main et les riches tapisseries d'art alors en montre à l'hôtel de ville, mais surtout il posait à leur propos le problème du renouvellement de l'artisanat :

Avec ses textures aux fonds de teintes variées et l'élan de ses variations sobrement conçues, Mousseau introduit au pays un élément pictural nouveau. Ici, un peintre se substitue au décalque, à l'ennuyeuse répétition, qui constitue l'ornement imprimé de certains tissus. C'est un apport précieux à notre domaine artistique. Son œuvre dépasse l'artisanat, en ce sens que chaque pièce est unique. Alors que souvent l'artisan ayant créé une pièce, à forme quelquefois désuète, ou prosaïque, la recompose en série, ou en alterne les couleurs ; mais hélas, il manque à son œuvre le sens de la composition, la touche indélébile, les variations colorées et l'imagination fertile. Chez J.-P. Mousseau, même dans une double tenture, le même graphisme, où il brode sur un motif en marge de l'Automatisme, n'est pas reproduit<sup>26</sup>.

En marge de l'automatisme ? Précisément. Ce que Mousseau avait découvert, c'était l'extraordinaire pouvoir décoratif de la désorganisation à l'œuvre dans ses dessins automatiques. Contrairement à un tableau, un tissu n'est pas une surface orientée. Il s'accommode parfaitement de l'*all overness*. Ce n'est pas par hasard qu'Aldous Huxley, lors d'une célèbre table ronde organisée par la revue *Life*, pouvait dire d'un tableau de Jackson Pollock : « [...] *it seems to me like a panel for a wallpaper which is repeated indefinitely around a wall*<sup>27</sup>. »

Autre manifestation du talent de décorateur de Mousseau : les accrochages de certaines expositions auxquelles il participa. Les accrochages des grandes expositions automatistes de la rue Amherst, de la rue Sherbrooke ou même de la Galerie du Luxembourg à Paris n'avaient rien de très sensationnel. Les photos de Maurice Perron nous révèlent somme toute des présentations pour ainsi dire classiques de tableaux bien encadrés avec passe-partout, sagement accrochés les uns à côté des autres. Aussi bien Mousseau n'y eut aucune part. C'est lorsqu'il prit les choses en main que le résultat fut étonnant. Comprenant d'instinct qu'on ne présente pas les tableaux les plus révolutionnaires du temps comme au Salon du printemps, Mousseau commençait par faire fi des murs. À la place, il suspendait les tableaux à des filets de broches tendus entre des poteaux verticaux distribués ici et là dans l'espace du lieu d'exposition – il ne s'agissait jamais de galeries commerciales. Ce fut le cas de son exposition conjointe avec Riopelle, chez Muriel Guilbault, peu après son retour de Prague. Ce fut le cas de l'exposition des Rebelles. Ce fut le cas des *Étapes du vivant*. Ce fut le cas de la grande exposition collective de *La Place des artistes*. À l'exposition des Rebelles en particulier, comme aux premières expositions automatistes, il y avait des sculptures. Mais cette fois, elles n'étaient pas posées platement sur un bureau, comme d'inutiles bibelots. Elles étaient placées sur des socles, présentées de biais comme la fameuse sculpture de Roussil, *La Famille*, trop haute pour l'espace de cet ancien studio de danse de la rue Mansfield qui servit de lieu d'exposition.

Cette compulsion à décorer, Mousseau la maintint dans tous les domiciles qu'il occupa. Elle était d'autant plus remarquable que ses moyens étaient plus pauvres, comme à la place Christin ou sur la rue Sanguinet. Sam Abramovitch m'a raconté comment, lors d'une réunion à la place Christin, il avait



Accrochage conçu par Mousseau pour l'exposition des Rebelles, mars 1950. À l'avant-plan, deux sculptures en plâtre de Mousseau (détruites).

voulu déplacer une chaise pour être plus près de la discussion et s'était fait dire par Mousseau : « On ne déplace pas les meubles ! » Tout était calculé dans cet intérieur, même si les « meubles » en question étaient d'horribles fauteuils achetés à vingt-cinq cents pièce à la Salvation Army !

C'est Mousseau aussi qui sera responsable des vitrines chez Tranquille ou au Comptoir du livre, rue Saint-Denis. Ce genre d'œuvres laisse rarement de traces documentaires. On a au moins une description des vitrines que Mousseau consacra au *Refus global* et au *Vierge incendié* de Paul-Marie Lapointe. Charles Doyon nous a laissé une description (à sa manière un peu échevelée) de la première :

Est-ce à cause de son caractère insolite ou de ses évocations de madrépores, d'un rappel de racines souches et de filets à déceler le piège derrière lesquels tendent à se libérer les photos montages du groupe de l'Automatisme que les passants sont intrigués devant une montre de la Librairie Tranquille, annonçant dans un étalage original la parution d'un manifeste de ce groupe ? Une vitrine est devenue bocal et la nuit un éclairage sourd y provoque d'étranges hallucinations. Avec des moyens de fortune, ficelles de papier mâché et papillotes, Jean-Paul Mousseau et Claude Gauvreau ont tendu un appât où dans les rets de l'Automatisme, s'élèvent les racines promesses de « Refus global ».

Mais l'explosion surprise, la commotion sera plus brutale cependant pour ceux qui auront la curiosité de lire « Refus global », cet exposé de théories et d'exemples de l'Automatisme, dont une vitrine symbolise un appel à la libération et aux délibérations futures<sup>28</sup>.

La vitrine du Comptoir du livre autour du recueil de Paul-Marie Lapointe n'était pas moins remarquable : « Loin de moi aussi, écrivait Paul Verdurin, la pensée de prêter aux automatistes l'intention de terrifier la population de la rue Saint-Denis par les hallucinants paysages du subconscient exécutés avec ficelles blanches sur fond violet dans la vitrine du Comptoir du livre français<sup>29</sup>. »

Une fois de plus, le talent de Mousseau était mis à contribution pour une tâche extrapicturale : la préparation d'une vitrine. C'est un art que les surréalistes avaient cultivé en France – certaines vitrines de Breton ou de Duchamp sont célèbres. Et c'est un art que Madeleine Arbour a développé ici.

Mais la contribution la plus importante de Mousseau décorateur ira au théâtre, et plus généralement au monde du spectacle. Il ne semble pas avoir eu grand-chose à voir avec le décor d'*Une pièce sans titre* de T. J. Maeckens (pseudonyme de Jean Mercier), présentée en même temps que *Bien être* de Claude Gauvreau au Congress Hall, au 454 du boulevard Dorchester Ouest (aujourd'hui boulevard René-Lévesque), à Montréal, le 20 mai 1947. C'est plutôt Marcel Barbeau qui avait été responsable du décor et des costumes. Mousseau en parlait comme d'une pièce interminable et peu intéressante. Mais il



Mousseau (au centre) dans l'atelier de la place Christin, vers 1951.

semble bien que celui-ci ait aidé Barbeau à la fabrication de son décor de papier journal. Ce décor fragile avait failli s'écrouler à l'entracte. « Nous lançons des Freud aidez-nous ! Marx aidez-nous ! au moment ou nous nous affairions à le réparer<sup>30</sup>. »

*Bien être* était d'une tout autre tenue. Muriel Guilbault y jouait le rôle principal, les décors étaient de Pierre Gauvreau et les costumes de Madeleine Arbour. Mais ce décor n'a pas laissé de traces. Les photos de Maurice Perron consacrées à la pièce de Gauvreau ont été faites à l'appartement de Muriel Guilbault et ne donnent aucune idée du décor original de la pièce<sup>31</sup>.

Par contre, la participation de Mousseau au spectacle *Les Deux Arts*, donné les 8 et 9 mai 1949 au théâtre des Compagnons de Saint-Laurent et ainsi appelé parce qu'il comportait de la danse et du théâtre, est bien attestée. Françoise Sullivan y présentait sept courtes chorégraphies : *Gothique*, sur deux poèmes de Prévert chantés par Monique Mercure, femme de Pierre Mercure, et mis en musique par Maurice Thiriet pour le film *Les Visiteurs du soir – Démon et merveilles* et *Le Tendre et Dangereux Visage de l'amour*; *Lucrece*; *Femme archaïque*, sur une musique de Pierre Mercure intitulée *Pantomime*; *Berceuse*; *Deux danses à midi*; pour compléter son programme, Sullivan avait repris *Black and Tan*, qui avait été présenté pour la première fois à la maison Ross, et *Dualité*, créé à New York chez Franciska Boas en 1947, mais cette fois avec la danseuse Penny Kondaks comme partenaire<sup>32</sup>. C'est Mousseau, probablement assisté de Barbeau, qui avait fait les affiches, les masques et les costumes. Une photo nous le montre en compagnie de Sullivan et de Barbeau dans un « atelier » – c'est beaucoup dire, il s'agissait plutôt d'un hangar à charbon – de la rue Gilford en train de travailler à la préparation du spectacle *Les Deux Arts*<sup>33</sup>.

*Le Canada* et *Le Petit Journal* publièrent des comptes rendus du spectacle. L'un et l'autre signalèrent la participation de Mousseau à ce spectacle. Paul Roussel du *Canada* écrit ce qui suit : « Les costumes de Mousseau pour "Black and Tan" et "Femme archaïque" sont dessinés avec esprit et valent plus que les affiches publicitaires qu'il inventa pour "Les Deux Arts". Croûtes étonnantes dont l'intention initiale nous échappe, à nous qui sommes aussi épris d'art "moderne" ou de surréalisme<sup>34</sup>. » *Le Petit Journal* ne se montra pas moins ouvert. Malheureusement sa mention de Mousseau est bien laconique : « Les masques de Mousseau et de Marie et Griffith Brewer servaient admirablement l'esprit des interprètes<sup>35</sup>. » Heureusement le costume de *Black and Tan* est connu grâce aux photographies de Maurice Perron.

On ne saurait passer en revue la période automatiste de Mousseau sans s'interroger sur ses positions politiques à l'époque. L'exact équivalent politique de l'automatisme est l'anarchie. Cela était très clair pour Borduas, comme l'atteste l'avant-dernier paragraphe du manifeste : « Au terme imaginable, nous entrevoyons l'homme libéré de ses chaînes inutiles, réaliser dans l'ordre imprévu, nécessaire

de la spontanéité, dans l'anarchie resplendissante, la plénitude de ses dons individuels<sup>36</sup>.» Certes, Mousseau, autant qu'un autre du groupe, avait senti un « besoin de libération ». L'aurait-il qualifié de « sauvage » comme l'avait fait Borduas ? Peut-être pas. Mousseau avait bien eu sa petite crise religieuse, à l'époque où il s'était mis en tête de « convertir » Fernand Leduc au catholicisme... Cela n'avait pas duré. D'ailleurs, dans sa famille, ces questions de religion ne pesaient pas lourd. Rien de comparable en tout cas à l'enfance de Borduas ni à celle de Fernand Leduc qui était passé par le juvénat des Frères maristes. Il y a un incident impliquant Mousseau et Marcelle Ferron qui illustre bien la distance qui séparait Mousseau et ses amis de Borduas sur la question religieuse. C'est le fameux épisode des « maudits petits lampions du verre de cidre<sup>37</sup> ». Au vernissage de leur exposition conjointe, Mousseau et Ferron, qui avaient utilisé les pages d'une édition des *Lettres de Marie de l'Incarnation* pour imprimer leur invitation, avaient eu la plaisante idée de servir du cidre dans des verres à lampion. Borduas *was not amused!* Oh ! pas du tout ! Il avait piqué l'une de ces colères. Mousseau et Ferron n'auraient pas été mieux reçus s'ils avaient organisé une messe noire à leur vernissage ! Pour Borduas, c'était « de la merde qui nous obligeait à revivre un instant, au moins le temps nécessaire pour en chasser l'odieuse présence, un passé révolu, dépassé pour chacun de nous<sup>38</sup> ». La surprise des jeunes à sa réaction fut totale. Elle fait bien mesurer la distance qui les séparait. Ils ne venaient pas du même monde. Mousseau venait d'un fond de cour de la rue Champlain, dans le Montréal du temps de la crise. Borduas venait d'un milieu d'artisans de village et avait fréquenté cette « aristocratie » de province qui gravitait autour de « Monsieur Leduc », décorateur d'églises...

À vrai dire, le besoin de libération que ressentait Mousseau était moins personnel que collectif et la politique par laquelle il se sentait attiré, comme ses amis de la place Christin, ce n'était pas l'anarchie, même « resplendissante ». C'était la politique du parti communiste, plus en accord avec les aspirations de sa classe. Sa mère avait marché sur l'hôtel de ville pour protester contre les politiques paternalistes du temps de la Crise – « On veut du pain ! On veut du lait ! Du travail, pas de secours direct ! » – et avait été emportée par le tourbillon de violence policière dont fut témoin le docteur Norman Bethune. L'événement occupe deux pages de la biographie de Bethune écrite par Sydney Gordon et Ted Allan, et traduite par Jean Paré<sup>39</sup>.

De tout le groupe, Mousseau fut le seul à se rendre jusqu'à Prague en 1947, non seulement pour assister à l'ouverture du Festival de la jeunesse démocratique, mais pour participer à la reconstruction de la Yougoslavie, comme membre de la brigade canadienne des Jeunesses communistes. À son retour, il donna une longue interview à la revue *Combat*, la revue officielle du parti au Québec<sup>40</sup>. Manifestement, il avait été impressionné par la solidarité des jeunes communistes de toutes les nations avec leurs frères éprouvés d'Europe de l'Est. Quand, à la fin de sa vie, la maladie l'obligeait à de longues séances devant la télévision, Mousseau se désolait des événements de Bosnie. On évoquait souvent aux nouvelles des régions qu'il avait parcourues durant sa jeunesse.

Lors de la grève de l'amiante, c'est chez Mousseau qu'on s'était réuni, qu'on avait fait des collectes pour les grévistes. Il avait même été question de louer un autobus pour se rendre à Asbestos et manifester avec ces derniers. À l'origine de cette action, il y avait bien eu un mouvement du cœur, mais ensuite, il avait fallu planifier une action précise, aboutir à quelque chose, préconcevoir. Qu'on n'ait pas réussi ne change pas grand-chose à l'affaire. Un texte de solidarité avec les grévistes (malheureusement perdu) avait été rédigé par Claude Gauvreau et contresigné par tout le groupe. Une goutte d'eau dans la mer, dira-t-on. Oui, mais ayant fait assez de remous pour arracher quelques phrases méprisantes à Antonio Barrette dans ses *Mémoires* : « [...] on avait même fait signer une requête chez des artistes et des intellectuels encourageant les grévistes. Cette requête me fut remise un jour. J'avoue que, dans la longue liste de noms qui la composaient, je n'en ai pas vu un seul que l'homme moyen aurait reconnu<sup>41</sup>. » Cela en dit long sur la place des artistes et des intellectuels dans le Québec d'alors.

Il va sans dire que le communisme ne fut qu'une tentation dans le groupe de la place Christin. D'une part, dans le manifeste, Borduas lui avait réglé son « compte » d'une manière « définitive », et d'autre part, dans *Communications intimes à mes chers amis*, il avait rappelé à l'ordre ses jeunes amis en parlant de la politique comme d'une « erreur de tremplin », sinon de tactique. Il ne fallait pas tout confondre. Les œuvres d'art agissent, transforment les sensibilités, mais combien lentement. Il fallait en prendre son parti et résister aux tentations de l'efficacité immédiate.

En réalité, l'action la plus remarquable entreprise par Mousseau et ses amis fut la manifestation des Rebelles. Cette manifestation que l'on pourrait qualifier à la fois de symbolique et de politique constitue une synthèse remarquable de réaction spontanée et d'organisation. Elle pourrait bien caractériser à elle seule l'automatisme très particulier de Mousseau. Lors du 67<sup>e</sup> Salon du printemps de 1950, le jury « moderne », composé cette année-là de Stanley Cosgrove, de Jacques de Tonnancour et de Goodridge Roberts, avait refusé les présentations de quelques membres du groupe, dont Mousseau, Barbeau et Ferron. Il fut décidé aussitôt de faire une marche de protestation lors de l'ouverture du Salon, le 13 mars 1950. Les protestataires avaient obtenu, grâce à l'astuce de Robert Roussil qui avait ses entrées au Musée, des cartons d'invitation pour le Salon. Ayant dissimulé sous leurs vestes des bandes de papier sur lesquelles les injures les plus grossières à l'endroit du jury avaient été écrites en gros caractères, ils se rendirent au Musée. Au moment voulu, ils se revêtirent des bandes de papier percées d'un trou pour laisser passer la tête et défilèrent sans un mot dans les salles en hommes sandwiches. Mousseau ouvrait la marche. Le tout se passa sans incident, à la grande consternation des gardiens et du public qui, en grande majorité anglophone, ne comprit pas grand-chose à l'affaire. Borduas, qui fut informé en détail des événements par Claude Gauvreau, approuva certes l'action de ses jeunes amis, mais l'interpréta comme une pure manifestation d'anarchie. On connaît sa réaction grâce à un passage de *Communication intime à mes chers amis* :

Magnifique la manifestation au Musée ! Magnifique parce que le courage moral exigé pour s'affubler d'un accoutrement grotesque recouvert d'insultes grossières dans une circonsance où le contraire était de rigueur, imposée par les conventions, demandait à chacun l'effort nécessaire pour chasser loin de lui des éléments morts mais encore présents en lui-même : pudeur sentimentale des mots, de l'élégance du costume, des bonnes manières imposées, non réinventées spontanément par chacun. Voilà de la vraie bataille en famille ! De la grande poésie collective ! Qu'il fût nécessaire que cette bataille se déroule devant la foule, n'y change rien ! Que Cosgrove et de Tonnancour fussent là, n'y change rien : ils étaient à mille lieues de vous et ne pouvaient comprendre, être modifiés. Que la foule vous ait secrètement conspués ou admirés, n'y change rien ! Que cette bataille vous ait ou non amené des adeptes, n'y change rien non plus : tout ça étant du domaine des conséquences extérieures qui ne changeront jamais rien à la valeur positive d'un acte libérateur parce que libérant celui-là qui le commet : il ne saurait être question d'autrui là-dedans<sup>42</sup>.

Curieuse façon d'approuver une action collective qui avait mobilisé dix-sept personnes, qui avait été parfaitement organisée et par laquelle on entendait bien ne pas passer inaperçu ni échouer à influencer la politique du Musée. Il n'en serait rien sorti que Borduas aurait applaudi tout autant. À ses yeux, le geste des manifestants trouvait sa justification en lui-même et non dans les effets qu'il pourrait produire. Or, il en était bien sorti quelque chose. Les journaux en avaient parlé, certes toujours avec un peu de condescendance. Ils avaient même reproduit quelques-unes des inscriptions des « hommes sandwiches ». Surtout, le directeur du Musée, Robert Tyler Davis, qui, comme le dit Claude Gauvreau, « ne

voulait certainement pas passer pour un réactionnaire» et avait été «touché au cœur» par «le tumulte des Rebelles [...], tenta un geste de conciliation envers l'automatisme<sup>43</sup>». Il offrit à Borduas d'exposer au Musée, du 26 janvier au 13 février 1952, un choix de ses œuvres et de celles de ses jeunes amis. Ce sera l'exposition intitulée *Paintings by Paul-Émile Borduas and by a Group of Younger Montreal Artists* (exposition connue également sous le nom de *Borduas et les Automatistes*) qui réunit à la Galerie XII du Musée des beaux-arts de Montréal, autour de Borduas, Maciej Babinski, Robert Blair, Marcel Barbeau, Hans Eckers, Marcelle Ferron, Jean-Paul Filion, Pierre Gauvreau, Madeleine Morin, Mousseau, Serge Phénix et Gérard Tremblay<sup>44</sup>.

Si, en conclusion de ce court essai, je tente de faire le bilan du passage de Mousseau par l'automatisme, je me vois contraint de constater que Mousseau fut souvent, et par la force des choses, un automatiste réfractaire. Certes, comme pour beaucoup d'autres de sa génération, sa rencontre avec Borduas et avec Fernand Leduc, plus encore que son passage à l'atelier du frère Jérôme, fut déterminante. Elle l'aïda à se trouver lui-même. Il en garda une reconnaissance émue à ces deux personnages toute sa vie. Mais, sa voie n'était pas la leur. Il était attiré en direction pour ainsi dire opposée à la fois par une esthétique appliquée à l'architecture et à la scène et par un engagement politique plus direct, moins subversif que l'anarchie proposée par Borduas. Il ne croyait pas à un art de tour d'ivoire et n'avait pas la patience de Borduas, qui s'accommodait de l'action «combien lente<sup>45</sup>» de l'œuvre d'art. Il voulut intervenir hors de «la seule bourgade plastique, place fortifiée mais trop facile d'évitement<sup>46</sup>», mais pas pour poursuivre comme Borduas dans la solitude la tâche ingrate de la transformation des sensibilités. Il voulut au contraire travailler en collaboration avec d'autres à transformer le décor de la vie de sa ville, de sa province, et au-delà, s'il l'avait pu. Mais ceci est déjà une autre histoire que je laisse à ma collègue Francine Couture, de l'Université du Québec à Montréal. Il aura suffi de marquer ici ce qui, dans son expérience automatiste, aura servi à Mousseau de tremplin ou d'obstacle. De tremplin, car sans l'encourageante présence de Borduas et la généreuse hospitalité de Thérèse et de Fernand Leduc, d'une part, et la camaraderie du groupe de la place Christin, d'autre part, le Mousseau serait-il devenu le grand artiste qu'il fut? D'obstacle, il faut bien le dire, car le vieux fond surréaliste et anarchiste inhérent à l'automatisme de Borduas était trop contraire à sa nature pour lui être bien utile. Il est heureux qu'il ait eu la personnalité assez forte pour se servir du tremplin que lui offraient Borduas et Leduc, surmonter les obstacles inhérents à l'automatisme et laisser l'œuvre colossale à laquelle nous rendons hommage aujourd'hui.

## Notes

1. André Breton, « Manifeste du surréalisme (1924) », dans *Manifestes du surréalisme*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1962, p. 15-16.
2. *Ibid.*, p. 18.
3. André Breton, *Nadja*, Paris, N.R.F., 1928, p. 179.
4. *Ibid.*, p. 185.
5. Passages tirés des *Annales médico-psychologiques*, novembre 1929, cités par Breton au début du « Second Manifeste du surréalisme », 1930, dans *Manifestes du surréalisme*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1962, p. 148-152.
6. Sur cette discussion de l'automatisme, voir Hal Foster, *Compulsive Beauty*, Cambridge (Massachusetts), Londres, An October Book, The MIT Press, 1993, chap. 1 : « Beyond the Pleasure Principle? ».
7. Paul-Émile Borduas, « Questions et réponses (Réponses à une enquête de J.-R. Ostiguy) », dans André-G. Bourassa, Jean Fisette et Gilles Lapointe, *Paul-Émile Borduas. Écrits I. Édition critique*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1987, p. 531.
8. Roland Barthes, « Les surréalistes ont manqué le corps », dans *Le Grain de la voix. Entretiens 1962-1980*, Paris, Seuil, 1981, p. 231.
9. Collection du Musée d'art contemporain de Montréal. Reproduit dans Carole Gagnon et Ninon Gauthier, *Marcel Barbeau – Le Regard en fugue*, Montréal, Centre d'étude et de communication sur l'art, 1990, p. 32.
10. Guy Viau, *Fernand Leduc*, Québec, Musée du Québec, 9 mars-4 avril 1966, n.p.
11. Reproduite dans *Fernand Leduc de 1943 à 1985*, catalogue d'une exposition organisée par le Musée des beaux-arts de Chartres et le Musée du Nouveau Monde de La Rochelle, 1985, p. 27.
12. Claude Gauvreau, « L'épopée automatiste vue par un cyclope », *La Barre du jour*, n<sup>os</sup> 17-20, janvier-août 1969, p. 61.
13. Anonyme, « Exposition surréaliste du 13 au 28 », *Le Canada*, 11 novembre 1948, p. 14.
14. Titré *Le féminin me plaît*, dans Charles Doyon, « Jean-Paul Mousseau », *Le Clairon*, 26 novembre 1948, p. 4.
15. À Riopelle, comme on peut le voir dans le reste du texte de Pierre Gauvreau.
16. Probablement *Ville volcanique* (Cat. n<sup>o</sup> 96), qui fut présenté à l'exposition des Rebelles.
17. Claude Gauvreau et Jean-Claude Dussault, *Correspondance 1949-1950*, Montréal, L'Hexagone, 1993, p. 325.
18. Rodolphe de Repentigny, « Jean-Paul Mousseau fait sa rentrée », *La Presse*, 23 octobre 1954, p. 76.
19. Le catalogue d'une exposition itinérante organisée par le Musée des beaux-arts du Canada et présentée à Ottawa au printemps de 1996 reproduit un photomontage, *Sans titre*, de Madeleine Arbour, daté de 1946.
20. Communication personnelle, 15 janvier 1996.
21. François-Marc Gagnon, *Paul-Émile Borduas*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1988, p. 178.
22. Musée d'art contemporain de Montréal, Archives Borduas, dossier 15.
23. Bernard Morisset à Borduas, lettre datée du 22 septembre 1948. Musée d'art contemporain de Montréal, Archives Borduas, dossier 147.

24. Jean-Marie Gauvreau à Maurice Gagnon, 21 avril 1947. Archives de l'École du meuble. Cégep du Vieux-Montréal. Fonds de l'École du meuble, dossier 5.2.9.15.
25. Charles Doyon, « Les tissus Mousseau », *Le Clairon*, 4 juin 1948, p. 5.
26. *Ibid.*, p. 5.
27. Collectif, « A Life Round Table on Modern Art », *Life*, 11 octobre 1948.
28. Charles Doyon, « Refus global », *Le Clairon*, 27 août 1948 : coupure conservée par Borduas, Musée d'art contemporain de Montréal, Archives Borduas, dossier 61.
29. Paul Verdurin, « Exposition conjointe de Ferron et Mousseau », *La Presse*, 16 février 1950, p. 35.
30. Conversation de l'auteur avec Mousseau.
31. Voir là-dessus le témoignage de Ray Ellenwood, *Egrogore. A History of the Montreal Automatist Movement*, Toronto, Exile Editions, 1992, p. 161, n° 5.
32. Sur cet événement, voir : Anonyme, « Danseuse "automatiste" », *Le Petit Journal*, 8 mai 1949, qui reproduit une photographie de Françoise Sullivan et l'accompagnement d'une légende ; Paul Roussel, « Un spectacle de danse offert par de jeunes artistes canadiens sur la musique de Pierre Mercure », *Le Canada*, 10 mai 1949, p. 5.
33. André-G. Bourassa et Gilles Lapointe, *Refus global et ses environs*, Montréal, L'Hexagone, 1988, p. 101. Mousseau habitait à l'époque rue de la Visitation.
34. Paul Roussel, « Les Deux Arts. Un spectacle de danse offert par de jeunes artistes canadiens sur de la musique de Pierre Mercure », *Le Canada*, 10 mai 1949, p. 5.
35. Anonyme, « La critique dit... », *Le Petit Journal*, 15 mai 1949, p. 68.
36. André-G. Bourassa, Jean Fiset et Gilles Lapointe, *Paul-Émile Borduas. Écrits I. Édition critique*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1987, p. 349.
37. « Communication intime à mes chers amis », dans André-G. Bourassa, Jean Fiset et Gilles Lapointe, *op. cit.*, p. 509.
38. *Ibid.*
39. Montréal, Éditions l'Étincelle, 1973, p. 75-77. Traduction de *The Scalpel, The Sword*.
40. Anonyme, « J.-P. Mousseau nous parle de son voyage à Prague », *Combat*, vol. 1, n° 48, 1<sup>er</sup> novembre 1947, p. 1.
41. Antonio Barrette, *Mémoires*, Montréal, Beauchemin, 1966, p. 147.
42. « Communication intime à mes chers amis », dans André-G. Bourassa, Jean Fiset et Gilles Lapointe, *op. cit.*, p. 508-509.
43. Claude Gauvreau, « L'épopée automatiste vue par un cyclope », *La Barre du jour*, nos 17-20, janvier-août 1969, p. 87.
44. Cette liste des participants est établie à partir d'un dossier de l'exposition conservé aux Archives du Musée des beaux-arts de Montréal.
45. « Communication intime à mes chers amis », dans André-G. Bourassa, Jean Fiset et Gilles Lapointe, *op. cit.*, p. 503.
46. « Refus global », dans André-G. Bourassa, Jean Fiset et Gilles Lapointe, *op. cit.*, p. 341.





Françoise Faucher et Jean-Louis Roux dans *L'Échange*  
de Paul Claudel. Théâtre du Nouveau Monde, 1956.  
Dispositif scénique et éclairages de Mousseau.

Photo : Henri Paul

## Mousseau et la modernité globale

Francine Couture

Les nombreux récits de Jean-Paul Mousseau sur son cheminement artistique soulignent le plus souvent le moment où il a remis en question sa pratique de peintre. Il invoque alors deux raisons qui expliquent la nouvelle orientation qu'il a donnée à sa pratique vers la fin des années cinquante. La première concerne la cohérence interne de sa démarche picturale, axée sur des problèmes de lumière plutôt que d'espace. Mousseau admet alors ne plus supporter l'opacité du support. «[...] j'en vins à ressentir une limite, un non-sens d'exploiter le tableau en tant que surface plane réfléchissant uniquement une surface donnée [...], dit-il. J'avais l'impression que tous mes efforts jusqu'ici n'avaient tendu qu'à donner l'illusion, par la couleur sur le tableau, d'une profondeur lumineuse<sup>1</sup>.» Il désigne le tableau *Rose ma chair (chère)* (Cat. n° 162), comme le dernier tableau qu'il a peint, le décrivant ainsi : «[...] une grande surface rose d'un seul ton avec de fines variations, sans cadre de lecture, une sorte de champ pictural, j'ai compris que pour moi c'était la fin [...]. Après vingt ans de peinture ça ne m'intéressait plus, c'était là ma conclusion, l'arrivée à un cul-de-sac<sup>2</sup>.»

Par ailleurs, pour justifier son engagement dans cette nouvelle voie qui l'a amené à abandonner la peinture de chevalet, il a recours à un autre argument qui concerne, cette fois, les rapports de la peinture avec la culture moderne, et plus particulièrement avec la technique. Il considère que la peinture ne pose plus au peintre les problèmes techniques dont les solutions devraient l'entraîner vers des problématiques nouvelles. «[...] la peinture de chevalet n'a plus immédiatement l'attrait d'une inquiétude tangible pour moi, souligne-t-il. Et de plus je ne me sens plus attiré par la peinture parce que j'ai de plus en plus l'impression profonde que depuis cinq siècles on jongle avec des matériaux connus apprivoisés à mesure du temps écoulé et que le peintre en a épuisé la dynamique interne [...]»<sup>3</sup>.

En outre, il fait valoir le décalage temporel existant entre le métier de la peinture et les nouvelles technologies issues des récentes recherches scientifiques : «[...] Je crois qu'actuellement avec la technique dont ils disposent grâce aux chercheurs les artistes ont énormément de retard par rapport à la conscience du XX<sup>e</sup> siècle. Quand je pense que les hommes s'en vont sur la lune et que nous on traîne des petits tableaux, je trouve ça un peu ridicule<sup>4</sup>.»

Enfin, il mentionne sa volonté d'établir une nouvelle relation avec le public afin de se rapprocher de lui ou d'entrer avec lui en communication plus directe : «[...] je m'intéresse alors aux matériaux nouveaux, à l'art intégré à l'architecture, à l'immensité de l'échelle de grandeur, mais ce que je voulais surtout, c'était travailler pour le public, le vrai monde. Cette nouvelle orientation venait répondre à mon âme foncièrement socialiste, à mon besoin de créer pour les autres<sup>5</sup>.»

En effet, durant la seconde moitié des années cinquante, Mousseau s'est orienté vers la pratique de l'art appliquée à des contextes spécifiques, que ce soit l'art intégré à l'architecture – qu'il a jugé beaucoup plus apte à exprimer la modernité –, la réalisation de décors de théâtre et d'environnements ou la production d'objets utilitaires.



Pavillon-restaurant du lac des Castors, parc du Mont-Royal, 1958.  
Murales en céramique réalisées par Mousseau en collaboration  
avec Claude Vermette (détruites).

Toutefois, son rejet de la peinture ne fut pas radical puisqu'il a continué à peindre des œuvres autonomes, comme en témoignent la série de pastels exposés à la galerie Agnès Lefort en 1963 et les tableaux circulaires présentés à la Galerie Soixante en 1964. Mais, durant cette période, Mousseau s'est de plus en plus détourné du pôle de la modernité artistique axé principalement sur l'expression de la subjectivité et l'exploration de la spécificité du langage pictural. Valorisant une application sociale de l'art, il a alors adhéré à une vision beaucoup plus collective qu'individuelle de la pratique artistique, comme s'il avait retenu principalement la dimension sociale du projet automatiste et délaissé l'autre volet axé sur l'affirmation de l'autonomie du projet créateur par rapport à toute contrainte externe. Mousseau a donc dévié de ce dernier principe ; critiquant l'isolement qu'il suppose, il a refusé l'adhésion exclusive à la discipline de la peinture et il s'est joint à des architectes, des ingénieurs, des gens de théâtre, des musiciens et des chorégraphes. Il s'est ainsi engagé dans une expérience de la multidisciplinarité et il a alors déplacé sa pratique de peintre vers différents lieux extérieurs au champ des arts plastiques, que ce soit l'architecture ou la ville, la scène de théâtre, les lieux de loisir, ou le cadre de la vie quotidienne.

Dans l'histoire de la modernité, cette attitude artistique fut celle des avant-gardes européennes qui ont mis en question la spécialisation de la pratique artistique fondée sur l'affirmation de sa spécificité plastique ainsi que sa seule insertion sociale dans l'institution artistique garante de son autonomie. À une telle conception, ces avant-gardes avaient substitué une vision de l'art qui prend place dans les lieux publics et privés de la vie quotidienne et qui valorise l'échange entre les disciplines artistiques. Or, la pratique artistique de Mousseau, bien qu'elle ne se réclame pas explicitement de cet idéal des avant-gardes historiques, se situe dans la continuité de leurs réalisations.

Ainsi, un tel engagement a entraîné Mousseau sur plusieurs fronts ou scènes de la modernité culturelle du Québec. Car il a pris part au développement de l'architecture moderne et à la mise en place d'un théâtre d'avant-garde, il a collaboré à plusieurs événements de danse et de musique contemporaines, enfin il a créé des décors pour des nouveaux lieux de loisir. Par conséquent, ce qui caractérise la pratique artistique de Mousseau à partir de la seconde moitié des années cinquante, c'est sa mobilité entre ces différents lieux et sphères de la vie culturelle qu'il a marqués de la présence du visuel.

#### ART PUBLIC, ARCHITECTURE ET MODERNITÉ

Dans les années cinquante, la modernisation de la société québécoise a constitué un contexte favorable à la construction d'écoles, d'églises, d'édifices d'administration publique, commerciale et industrielle. Par ailleurs, plusieurs architectes, sensibles à ce souffle de modernité, avaient adhéré aux principes de l'architecture fonctionnaliste de style international. Or, Mousseau s'est inséré dans ce



Mousseau et Claude Vermette complétant l'installation de la murale en céramique conçue pour l'Union régionale des caisses populaires, Saint-Jérôme de Métabetchouan (Lac-Saint-Jean), 1958.

mouvement en produisant un nombre impressionnant d'œuvres d'art intégrées à ces édifices. Il a adapté son savoir de peintre à ces lieux modernes de l'espace public en créant des murales de fibre de verre, d'aluchromie ou de céramique.

L'accès au monde de l'architecture lui fut facilité par ses rencontres avec Claude Vermette et Gérard Notebaert alors qu'ils fréquentaient tous trois l'atelier du frère Jérôme au collège Notre-Dame ; l'un devint céramiste et l'autre architecte. La première œuvre issue de leur association fut, en 1958, une murale de céramique pour le Centre Notre-Dame du collège Notre-Dame, dont l'architecte était Gérard Notebaert. D'ailleurs, à la suite de cette première réalisation, Vermette et Mousseau ont utilisé la galerie Denyse Delrue comme vitrine de l'art public en présentant l'exposition *Orientation 59* qui faisait voir les possibilités d'utilisation de la céramique dans des projets d'intégration à l'architecture. Y était montré entre autres le panneau mural destiné à l'aéroport de Dorval dont la construction, par ailleurs, est un signe de l'affirmation du Québec moderne s'ouvrant à la scène internationale. Comme on le sait, cette modernité s'est également signalée dans d'autres secteurs de l'activité sociale, tels ceux du loisir, de l'administration financière ou de la production industrielle. Or, les deux artistes ont pris part à la transformation de l'aspect des édifices rattachés à ces activités. Ainsi, toujours en 1958, ils ont entouré de panneaux de céramique les murs extérieurs du Pavillon-restaurant du lac des Castors (parc du Mont-Royal), construit par Size et Desbarats et reconnu aujourd'hui comme une figure exemplaire de l'architecture moderne par sa structure en béton armé et sa paroi de verre<sup>6</sup>. D'ailleurs, le critique d'art Rodolphe de Repentigny, dès sa construction, en avait souligné le caractère novateur, jugeant qu'il était « d'une architecture remarquable, aérienne » et qu'il « devrait marquer un point de développement de Montréal<sup>7</sup> ». Il considérait que les panneaux de céramique de Mousseau et Vermette s'intégraient harmonieusement à la forme architecturale de cet édifice en offrant une modulation de couleurs « qui ne démolit en rien les lignes et les masses de l'immeuble<sup>8</sup> ». Ce commentaire critique pourrait aussi s'appliquer à la murale intérieure en céramique de l'édifice de l'Union régionale des caisses populaires de Saint-Jérôme de Métabetchouan (Lac-Saint-Jean) qui couvre le mur longeant l'escalier, car l'organisation des tuiles en carrés de couleur, bleu et orangé, répond en quelque sorte à la structure de la façade de verre, dont la transparence et la légèreté remplacent les signes traditionnels de la pérennité de l'institution bancaire que sont les colonnes de pierre et le décor classique<sup>9</sup>. En effet, dans les années cinquante, les architectes ont transformé l'aspect des banques afin de créer un cadre plus accueillant pour la clientèle. Est aussi caractéristique de cette tendance la murale intérieure que Mousseau produisit en 1965 pour une succursale de la Banque canadienne nationale située sur le chemin de la Côte-des-Neiges, le caractère novateur de la technique utilisée, l'aluchromie, ayant été, à l'époque, souligné par les industriels<sup>10</sup>. De plus, avec le céramiste Claude Vermette, Mousseau a contribué à la



Murale lumineuse en fibre de verre et en résine colorée, siège social d'Hydro-Québec, 1962. Vue partielle.

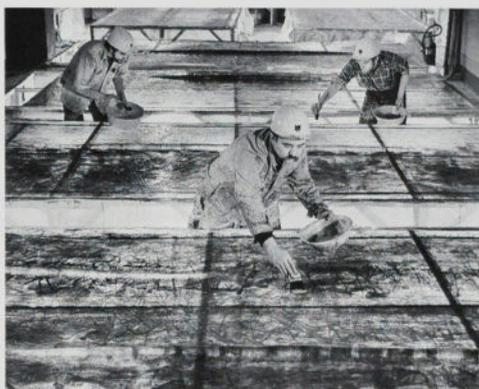
modernisation du bâtiment industriel en réalisant, en 1960, une murale de céramique qui décrit un arc de cercle au-dessus du comptoir de service de la cafétéria de la compagnie pharmaceutique Ciba. Exemple de l'architecture moderniste avec sa paroi de verre et la forme circulaire de sa cafétéria, ce bâtiment localisé à Dorval résulte du développement suburbain qui a entraîné la construction d'édifices industriels<sup>11</sup>.

Ce développement, selon l'historien de l'architecture Claude Bergeron, s'est aussi manifesté dans l'apparition du centre commercial, nouveau lieu de consommation mais aussi forme exemplaire des nouveaux types de bâtiment issus de la croissance économique<sup>12</sup>. Un des premiers centres commerciaux construits au Québec fut le centre Rockland, situé au carrefour de l'autoroute des Laurentides et du boulevard Métropolitain qui donnaient accès aux nouvelles banlieues. Or Mousseau marqua l'aspect visuel de ce lieu par la mise en place, en 1959, de deux écrans de plastique armé qui tenaient lieu de vitrine dans une des arcades du centre commercial.

L'artiste prit également part à la transformation de l'espace architectural de l'église catholique qui résultait du renouveau liturgique et de la préoccupation de l'Église d'être de son temps<sup>13</sup>. Par conséquent, les architectes remplacèrent les traits stylistiques traditionnels par des formes simples et géométriques et parfois, sur le plan du décor, les éléments de l'iconographie religieuse furent remplacés par des formes abstraites, comme ce fut le cas des églises Saint-Gérard-Majella (Saint-Jean-sur-Richelieu) et Saint-Maurice (Laval) où Mousseau, respectivement en 1963 et en 1966, conçut des vitraux de plastique armé et de verre laminé. En réponse aux traits modernistes de ces églises, il imagina des vitraux aux formes abstraites composés de rythmes de bandes de couleur. Par ailleurs, il appliqua une conception similaire de l'art religieux dans la réalisation, en 1961, d'un écran de plastique qui joua le rôle de retable dans la chapelle de la Boy's Farm and Training School ; il répondait à la commande de la famille Shepherd qui voulait ainsi commémorer la mémoire de madame Shepherd, sœur du gouverneur général Georges Vanier<sup>14</sup>.

Durant cette période, l'œuvre majeure de Mousseau est la murale lumineuse située dans le hall du nouveau siège social de l'édifice d'Hydro-Québec, figure emblématique de la modernisation de la société québécoise. L'artiste en avait obtenu la commande en 1961 après avoir été choisi par un jury qui avait examiné soixante et onze projets. Les règlements du concours se lisaient comme suit : « Le style et le thème de l'œuvre soumise sont entièrement laissés au gré de l'imagination de l'auteur. Toutefois l'artiste devra tenir compte du fait que la murale est destinée à décorer le centre administratif de l'Hydro-Québec ; la fonction de l'Hydro-Québec est de fournir l'énergie électrique empruntée aux ressources hydrauliques de la province, l'une de ses principales richesses [...]»<sup>15</sup>.

Pour répondre à cette commande, Mousseau a imaginé une œuvre monumentale faite de fibre de verre et de résine colorée dont la surface rugueuse est rythmée par des bandes verticales. Il a



Mousseau travaillant à la murale d'Hydro-Québec, 1962.

Photo : Marcel Cognac

intégré l'énergie électrique au concept technique de la murale en dotant cette dernière d'un système complexe d'éclairage par tubes de néons dont la programmation réalisait des jeux de lumière qui ne devaient pas se répéter avant cent quatre-vingts ans. L'œuvre a donc été conçue pour être en continuelle transformation. Elle présentait une succession perpétuelle de tableaux abstraits et offrait ainsi à un large public une esthétique qui avait été créée dans le cercle restreint d'une avant-garde.

Cette murale résultait de la recherche entreprise par Mousseau sur la fibre de verre et la résine colorée, recherche qui lui avait permis, comme il l'a souligné à un journaliste, de « vaincre l'opacité » du support et de « laisser la lumière pénétrer librement la couleur<sup>16</sup> ». Mousseau a aussi utilisé ces mêmes matériaux pour la réalisation, en 1961, de la murale du *Montreal Star* qui a été installée dans un couloir en hémicycle de l'édifice du journal<sup>17</sup>; l'œuvre était aussi éclairée par un réseau de néons blancs et de couleur placés derrière, mais la transformation des jeux d'éclairage répondait à la manipulation d'un rhéostat par le spectateur.

Dans les deux cas, à la manière de la peinture gestuelle, Mousseau et ses assistants ont appliqué aléatoirement au pinceau la résine colorée sur le support de fibre de verre et ils ont amplifié les effets de texture en fronçant irrégulièrement la toile de verre. Les deux murales conjuguent donc des traits formels et des procédés de l'abstraction gestuelle avec les matériaux modernes qu'étaient alors la fibre de verre et la résine colorée.

Par contre, la murale d'Hydro-Québec, plus que celle du *Montreal Star*, intègre des éléments importants des modernités artistique et technique, car pour la réaliser, le peintre a également utilisé les connaissances de l'ingénieur afin d'intégrer la technologie complexe du système d'allumage de néons. Et l'utilisation de cette technologie devait permettre de renouveler presque à l'infini la combinaison automatique et aléatoire des signes de l'abstraction gestuelle tracés sur la matière plastique.

Cette œuvre témoigne toutefois d'une relation paradoxale avec le courant de l'abstraction automatiste, car elle s'éloigne des principes fondateurs de ce courant. Son organisation sérielle en bandes de couleur indique que le peintre a exploré les possibilités d'une gestualité plus maîtrisée que dans le processus de création automatiste. De plus, résultant d'un processus de réalisation collectif, le geste de peindre n'a plus le statut d'une signature ou de l'expression exacerbée de la subjectivité, mais il devient plutôt un simple attribut stylistique dont la signification est réduite. Enfin le concept de la murale établit entre l'artiste et la machine une complicité qui semble tout à fait infidèle aux principes originaux de l'automatisme qui avait dénoncé les effets dévastateurs de la science et de la technologie. On trouve, par exemple, dans le *Refus global* ce passage où est dénoncé précisément l'aménagement dévastateur des rivières et qui pourrait être aujourd'hui compris comme une critique prophétique du projet même de modernisation de la société québécoise propre aux années soixante : « La décadence [...] permet de passer la camisole de force à nos rivières tumultueuses en attendant la désintégration à

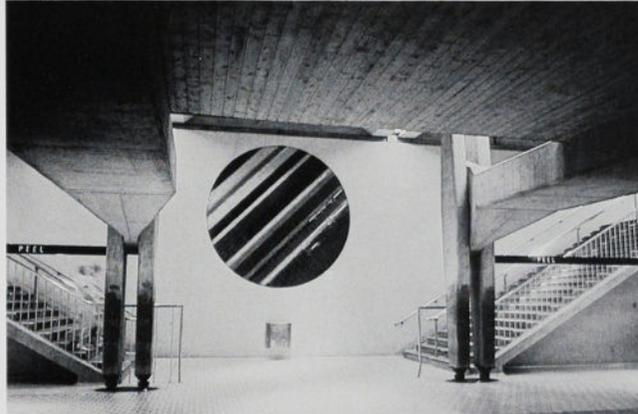
volonté de la planète<sup>18</sup>.» En intégrant l'abstraction gestuelle à la modernité technique, la murale de Mousseau se pose donc en rupture avec une telle vision du progrès technique, elle exprime plutôt une forme d'optimisme envers les nouvelles technologies qui, du reste, est caractéristique de la nouvelle sensibilité des années soixante<sup>19</sup>.

Par ailleurs, le lieu de présentation de cette murale indique, en ce début des années soixante, un changement de mentalité de la classe politique face au modernisme. Celle-ci a sans doute interprété la murale de Mousseau comme une intégration réussie des modernités technique et artistique, mais surtout comme un signe visuel de la modernisation de la société québécoise dont la société Hydro-Québec était alors un symbole. Il est important de souligner ici que cette murale est contemporaine de la création, par le gouvernement québécois, du ministère des Affaires culturelles et du Musée d'art contemporain. Or ces événements témoignent aussi de la reconnaissance, par le pouvoir public, de la pertinence culturelle des courants modernistes, qui sont alors considérés comme des éléments constitutifs du Québec moderne<sup>20</sup>.

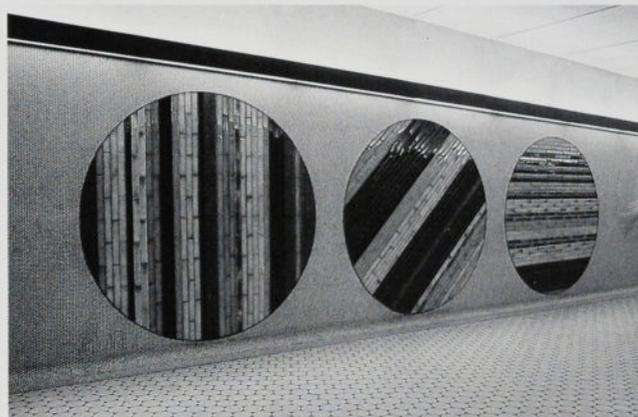
En 1966, Mousseau a été l'acteur d'un autre grand chantier des années soixante en concevant l'aménagement visuel de la station Peel du métro de Montréal dont l'élaboration résulte de l'essor que prend la ville durant cette décennie. Rappelons que cet essor s'est aussi manifesté par la construction de la Place des Arts, de la Place Ville-Marie, de la Place Bonaventure et de l'hôtel Le Château Champlain ainsi que par la tenue de l'Exposition universelle de 1967. Mousseau a ponctué l'espace de la station Peel de grands cercles de céramique disposés asymétriquement sur les murs et le sol. L'aspect formel de ces cercles rappelle les tableaux circulaires exposés à la Galerie Soixante en 1964. Le peintre en avait exploité la dimension cinétique en rythmant la surface d'éléments linéaires qui tracent un axe horizontal, vertical ou diagonal ; de plus, il avait fixé les tableaux sur un pivot afin que le spectateur puisse les faire tourner. Dans la station Peel, il a aussi créé cet effet cinétique en disposant sur les murs des cercles dont les différentes orientations axiales décomposent le mouvement de façon virtuelle.

Cette conception de l'aménagement visuel d'un espace public s'écarte du programme de décoration des stations de métro proposé par l'administration municipale, qui concevait alors ces espaces comme une sorte de musée de tableaux commémorant les grands événements historiques de la ville. Or, Mousseau s'est libéré de ces contraintes en s'intégrant à l'équipe des architectes Papineau, Gérin-Lajoie et LeBlanc, qui a présenté elle-même la conception générale de l'aménagement de la station à Robert Lapalme, alors responsable de la réalisation du programme artistique du métro de Montréal, qui a accepté le projet<sup>21</sup>. Pourtant Robert Lapalme avait déjà pris position contre l'art abstrait en préconisant, au nom de la maîtrise technique et de l'idéal de beauté, le retour à l'art figuratif<sup>22</sup>. Une telle prise de position peut laisser penser que, par le programme de décoration du métro, il ait voulu réintroduire ces valeurs artistiques qui avaient radicalement été mises en question par l'abstraction.

Le programme de décoration du métro provoqua dans la communauté artistique un débat sur l'art public auquel la presse fit écho. En effet, en 1968, la Société des artistes professionnels du Québec (SAPQ) déposa au bureau du maire un mémoire dans lequel elle tenait l'argumentation suivante : à la modernité du métro, qu'elle définissait comme un lieu de passage, de vitesse et de mouvement, devait correspondre un art qui suscite des expériences sensorielles adaptées aux traits modernes de ce lieu. Pour ces artistes, le métro est « une vaste image cinétique, un spectacle audiovisuel de haute fréquence qui ne laisse à personne ni le temps, ni le goût de déchiffrer des messages prosaïques destinés à l'édifier ou à l'instruire en racontant la petite histoire<sup>23</sup> ». Conséquemment, l'art du métro devrait tenir compte de la mobilité constante de l'usager de ce moyen de transport ; et pour ce faire les artistes devraient lui présenter des œuvres « d'une haute intensité visuelle », c'est-à-dire un art « épuré, simple, direct [...] qui émet de vives sensations de couleur, de forme, de texture et de rythme à débit rapide et concentré<sup>24</sup> ».



Murale en céramique, station de métro Peel, 1966. Détail.



Murales en céramique, station de métro Peel, 1966. Détail.

« Tout art qui demande au spectateur un temps d'arrêt pour percevoir, déclarent les auteurs du mémoire, obstruerait les circulations et de ce fait deviendrait antifonctionnel et antisocial<sup>25</sup>. » Ce mémoire soutient donc que la seule fonction de l'art public est de provoquer des expériences sensorielles comparables à celle que suscite la cité moderne. Or l'œuvre de Mousseau à la station Peel mais aussi celle de Marcelle Ferron à la station Champ-de-Mars sont désignées comme des réalisations exemplaires de cette conception de l'art du métro<sup>26</sup>. Le monumental verre-écran de Ferron avait bénéficié du soutien financier du gouvernement du Québec qui avait contourné l'autorité du responsable du programme de décoration du métro en imposant son choix de l'artiste. Le rapport à l'art institué par ce gouvernement était alors celui d'un État moderne qui reconnaissait à la pratique artistique son autonomie comme, par ailleurs, en témoigne, entre autres, le choix de la murale de Mousseau par la corporation publique Hydro-Québec. Dans ce sens, cette attitude s'opposait à celle de l'administration Drapeau qui imposait aux artistes des conditions propres à l'époque où l'art ne s'était pas encore émancipé de l'autorité des mécènes.

Finalement, c'est la vision moderne de l'art public qui sera adoptée par le Bureau de transport métropolitain de Montréal, responsable de la construction des lignes de métro suivantes. Mousseau y a été conseiller artistique de 1972 à 1984. Et il a été responsable spécifiquement de la réalisation de murales intégrées aux stations de métro Viau, Victoria et Honoré-Beaugrand.

Mousseau a donc pris une part active à la mise en place de la vision moderniste de l'art public en tenant compte des caractéristiques de l'espace architectural qu'il marqua de signes visuels abstraits. Il a ainsi intégré dans une architecture fonctionnaliste, dégagée du rôle de représentation symbolique, un art public qui s'est éloigné de la fonction de célébration explicite d'événements ou de personnages historiques que la tradition avait attribuée au monument. Mousseau est ainsi demeuré fidèle à la conception de l'art non-figuratif qu'il avait explorée, dans sa pratique de peintre, avec le groupe automatiste et il l'a déplacée du cercle restreint de l'avant-garde vers l'espace public. Cette position esthétique se situe tout à fait, par exemple, dans la continuité des travaux de Fernand Léger qui, au début du siècle, fut un des premiers défenseurs d'un art public moderniste et qui considérait que seule la peinture murale abstraite, avec ses jeux de couleurs libres, entrait en harmonie avec l'architecture moderne<sup>27</sup>.

#### MOUSSEAU ET LES ARTS DE LA SCÈNE

Mousseau a donc marqué le développement de l'art public moderniste, mais sa présence est aussi remarquable sur une autre scène de la modernité culturelle : celle des arts du spectacle. Déjà en 1949, il avait réalisé les affiches, les masques et les costumes du spectacle *Les Deux Arts*, qui présentait notamment sept chorégraphies de Françoise Sullivan. Mais c'est surtout à partir des années cinquante qu'il joua, comme créateur de décors, d'affiches ou de costumes, un rôle important dans les domaines de la danse, de la musique et du théâtre contemporains. Il devint ainsi un membre à part entière de la communauté artistique élargie qui, à Montréal, défendait un art de recherche ou d'avant-garde.

Sa présence dans les arts du spectacle résulte sans doute des liens qu'il avait tissés avec d'autres membres du groupe automatiste, qui était un lieu d'échanges multidisciplinaires entre poètes, peintres et chorégraphes. Ainsi il fabriqua costumes et décors pour des chorégraphies de Françoise Riopelle, qui, avec Françoise Sullivan et Jeanne Renaud, est aujourd'hui reconnue comme une pionnière de la danse moderne au Québec. Iro Tembeck écrit que l'approche chorégraphique de Françoise Riopelle « se veut abstraite et géométrique » et que « [...] les danses sont des sculptures en mouvement<sup>28</sup> ». Or, pour obtenir cet effet sculptural, le costume peut jouer un rôle important parce qu'il permet

l'intégration du volume et du mouvement. Françoise Riopelle fit jouer ce rôle au costume qu'elle porta dans *Le Chant du Quetzalcoatl*, présenté en 1960, à l'Orphéum, dans le spectacle *La Mort à vivre* et qui avait été conçu par Mousseau. La critique, justement pour souligner son caractère sculptural, a alors qualifié ce costume de « costume-objet<sup>29</sup> ». Elle l'a décrit comme un « [...] vaste triangle blanc et noir empatté de violet et percé de trous à rebord jaune, surmonté d'une quadruple crête rouge [...] »<sup>30</sup>.

L'année suivante, Mousseau collabora à la présentation d'une autre chorégraphie de Françoise Riopelle, pour laquelle Pierre Mercure avait signé l'œuvre musicale *Incandescence*, en concevant le décor, les éclairages et les costumes. Cette fois il s'est trouvé au cœur de l'avant-garde musicale car cette œuvre était présentée dans le cadre de la Semaine internationale de musique actuelle, reconnue aujourd'hui comme un événement majeur de l'histoire de la musique contemporaine au Québec<sup>31</sup>. Les artistes invités par Pierre Mercure, organisateur de la manifestation, avaient présenté des œuvres récentes ou composées pour l'événement. Ce dernier avait réuni des figures importantes non seulement de la musique mais aussi de la danse actuelles telles que, parmi les compositeurs, Cage, Xenakis, Schaeffer, Varèse et Garant, et, parmi les chorégraphes, Cunningham et Nikolais. Par ailleurs, cette manifestation avait un caractère multidisciplinaire, car elle avait aussi pour objet de démontrer, comme on peut le lire dans le programme du festival, « l'étroite collaboration et interpénétration qui restent aujourd'hui entre la musique, la poésie, la danse, le film et les arts plastiques<sup>32</sup> ». Ont donc été présentés des concerts de musique électroacoustique et des chorégraphies qui intégraient des éléments visuels, mais aussi du cinéma expérimental et des spectacles son et lumière avec mouvement. Mousseau participa à cette expérience multidisciplinaire en concevant des dispositifs scéniques pour différents spectacles. Le critique musical Claude Gingras en a donné la seule description. Ainsi, l'audition de la pièce de John Cage, *Atlas Eclipticalis with Winter Music*, était accompagnée d'un aspect visuel « des plus impressionnants », écrit-il, « [...] des lanternes multicolores de Mousseau étaient suspendues au-dessus de la scène<sup>33</sup> ». Mousseau créa également un environnement de sculptures lumineuses qui, pendant la présentation de *Poème électronique*, de Varèse, était soumis à des jeux d'éclairages aux couleurs changeantes » qui étaient également orientés sur « des toiles de Jean McEwen<sup>34</sup> ». Enfin il a réalisé les éclairages du spectacle de poésie de Yoko Ono intitulé *A Grapefruit in the World of Park*.

Les lanternes et les sculptures lumineuses dont il est question ici font partie de la série d'objets et de sculptures faits de fibre de verre et de résine colorée que Mousseau a réalisée, autour de 1960, en collaboration avec le sculpteur François Soucy (Cat. n<sup>os</sup> 163 à 173). Mousseau utilisera plus tard ce même procédé technique dans la fabrication de murales. Comme dans celles-ci, l'effet de matière colorée de ces objets était souligné par des jeux d'éclairage.

Parmi ces objets lumineux, certains prenaient place dans le monde de l'objet utilitaire ; ils ont, par exemple, servi d'éléments de décor au salon VIP de l'aéroport de Dorval (1960) et au restaurant Chez son père (1963). Par contre, ils n'en intégraient pas tous les signes, car ils étaient uniques et signés et conservaient ainsi les traits distinctifs de l'œuvre d'art ou de l'artisanat somptuaire. Et même les effets de matière qui les caractérisent laissent voir des traces du geste de l'artiste qui les distinguent des objets industriels soumis à la standardisation formelle. D'autres pièces, par ailleurs, comme les sculptures lumineuses de la série des *Dolmen*, assument une fonction de représentation en suggérant, comme leur titre l'indique, un univers archaïque ou primitiviste.

D'ailleurs, ces objets ou sculptures lumineux posèrent à la critique un problème de dénomination. Ainsi lors de l'exposition intitulée *Objets lumineux*, présentée à la galerie Denyse Delrue en avril 1960, la critique a, d'une part, nommé les œuvres exposées tantôt lanterne ou mobile, tantôt sculpture lumineuse, ou même objets psychologiques<sup>35</sup>. « [...] j'ai la sensation de nouveauté, écrit Paul Gladu, un bon petit jeu intellectuel consisterait à trouver un nom convenable pour ces objets d'art inédits. [...]



François Guillier, Colette Courtois, Élise Charette et Nicole Émond dans *Une femme douce* d'après Dostoïevski. Théâtre de l'Égrégore, 1959. Dispositif scénique et éclairages de Mousseau.

auto-lustres, tableaux-prismes, lampes autonomes [...]»<sup>36</sup>. D'autre part, la critique s'est questionnée sur leur finalité : ces objets sont-ils produits dans des buts esthétiques ou utilitaires ? « [...] je ne sais si le mot de lampes pourrait leur convenir, écrit Jean Sarrazin, car sauf en ce qui concerne les objets qui sont réellement des abat-jour, les autres semblent surtout destinés à mouler dans la luminescence des couleurs, une matière, des formes. Peut-être est-ce la raison pour laquelle on les appelle objets psychologiques lumineux<sup>37</sup>. » Cette dernière appellation a été suggérée au critique par le dispositif d'exposition imaginé par Mousseau et qu'il décrit en ces termes : « [...] on ne peut se promener dans ce labyrinthe de rideaux noirs d'où ils surgissent à chaque tournant sans éprouver un certain trouble [...]. Ces objets psychologiques lumineux saisissent sur le vif [...]»<sup>38</sup>.

Les sculptures de la série *Dolmen* (Cat. nos 174, 176 et 177), exposées au Musée des beaux-arts de Montréal en 1961, donnèrent également à certains critiques des problèmes d'appellation : « [...] ses œuvres qui se présentent comme des sculptures n'en sont pas. Il s'agit de formes lumineuses réglables [...]»<sup>39</sup>, écrit l'un d'entre eux. Cette difficulté de dénomination s'explique peut-être par le fait que l'idée que ces critiques se faisaient de la sculpture ait été contredite par la technique et les matériaux modernes utilisés par l'artiste, qui nient en fait le primitivisme de ces sculptures. De plus, c'est une musique électroacoustique de Pierre Mercure qui accompagnait leur présentation.

Les traits formels et les modes de présentation de ces objets lumineux traduisent donc la volonté de Mousseau de brouiller les frontières et les règles qui séparent et ordonnent les territoires de la production artistique. Cette préoccupation se manifeste aussi dans le déplacement qu'il fait de ces objets tantôt du musée ou de la galerie d'art vers le cadre de la vie quotidienne, tantôt vers la scène de spectacle, comme nous l'avons vu précédemment à propos de la Semaine internationale de musique actuelle. Or cette mobilité qu'il donne à ces créations est l'expression de son projet artistique axé sur l'affirmation de la présence de l'art dans différents lieux de la vie sociale.

Par ailleurs, c'est au théâtre que Mousseau s'est surtout fait remarquer pour ses scénographies. C'est qu'il a participé activement à la mise en place d'un théâtre expérimental qui, à la fin des années cinquante et dans les années soixante, a présenté aux Montréalais le répertoire du théâtre d'avant-garde européen, représenté entre autres par Ionesco, Beckett et Frisch. Gilbert David fait valoir que des lieux théâtraux comme les Apprentis-Sorciers, l'Égrégore ou le Théâtre de Quat'sous constituaient alors « un petit bloc de producteurs et de spectateurs qui défend[aient] [...] une approche anti-réaliste du théâtre, d'abord sur le plan dramaturgique mais aussi par le style de jeu<sup>40</sup> ». Le critique ne mentionne pas la part de la scénographie dans cette nouvelle théâtralité. Mais le rôle joué par Mousseau dans le renouvellement de l'art théâtral mérite certainement d'être souligné car sa pratique

de peintre abstrait l'a guidé vers une autre vision du décor de théâtre que la conception réaliste. « [...] il me semble très important de réduire au minimum les décors de théâtre », déclare-t-il dans un entretien journalistique. « Le rendre un peu abstrait. La plus grande partie du décor doit être dans la tête. Une image précise enlève toute possibilité au spectateur [...]. Aujourd'hui on exploite près de 50% du plateau. Il faut arriver à l'exploiter au maximum. Il faut travailler dans l'espace, il faut un décor qui soit spatial [...]»<sup>41</sup>.

En 1955, Mousseau a produit décors, affiche et éclairages pour *La Leçon* d'Ionesco, montée pour la première fois à Montréal par Jacques Mauclair, à l'Amphitryon, un des premiers théâtres de poche au Québec. Mais c'est à l'Égrégore, où il fut présent dès la création du théâtre, qu'il a pu inventer son art de la scénographie, dont le caractère novateur, par ailleurs, fut maintes fois signalé par la critique théâtrale. Ainsi, en 1959, l'Égrégore a monté *Une femme douce* d'après Dostoïevski, qui remporta à Montréal le trophée de la meilleure production de l'année. Mousseau avait marqué l'aspect visuel de cette pièce en y produisant les décors, les éclairages, mais aussi l'affiche et la couverture du programme. La critique a trouvé l'appellation « situation visuelle<sup>42</sup> » pour qualifier les décors de Mousseau. Elle a apprécié de ceux-ci le caractère non réaliste en signalant surtout les jeux d'éclairage sur les panneaux translucides placés en fond de scène<sup>43</sup>. Ceux-ci formaient des rectangles monochromes de couleur intense lorsqu'ils étaient éclairés tantôt en bleu, tantôt en jaune ou en rouge ; ils jouaient également le rôle d'écrans derrière lesquels les comédiens se retrouvaient parfois en ombres chinoises. Les jeux d'éclairage des décors de Mousseau ont été maintes fois soulignés par la critique qui, par exemple, dans le cas d'*Été et fumées* de Tennessee Williams, a porté l'attention du spectateur sur le « dispositif lumineux [...] qui découpe la pièce en scènes<sup>44</sup> » ou, à propos de la pièce de Strindberg, *Le Pélican*, a relevé les jeux soutenus de lumière bleue ou rouge<sup>45</sup>.

Les jeux d'éclairage se sont donc imposés comme un élément important du langage visuel mis au point par Mousseau pour organiser l'espace scénique, comme s'il transportait dans ce lieu son intérêt de peintre pour les problèmes de lumière. Ainsi, dans un entretien donné à *La Presse*, Mousseau a déclaré explicitement : « Pour moi l'éclairage c'est rendu aussi important que le décor et les costumes<sup>46</sup>. »

Mousseau avait acquis une reconnaissance dans la communauté théâtrale, comme scénographe du répertoire d'avant-garde, puisqu'à la fin des années soixante et dans les années soixante-dix, le Théâtre du Nouveau Monde lui a confié le décor de deux pièces d'Ionesco, *Rhinocéros* et *Jeux de massacre*, ainsi que celui de la pièce de Claude Gauvreau intitulée *Les oranges sont vertes*. Toutefois, Mousseau n'en était pas à sa première expérience avec le TNM car, en 1956, il avait créé le décor de *L'Échange* de Paul Claudel. Bien que cette pièce n'appartienne pas au répertoire d'avant-garde, il avait réalisé pour elle un décor dont la critique avait apprécié le caractère inédit<sup>47</sup>. Il avait alors conçu un

paysage formalisé dont les principaux éléments étaient, aux premiers plans, des pyramides tronquées avec, en fond de scène, un écran translucide dont la couleur variait selon les éclairages.

Par ailleurs, Mousseau a appliqué au monde du spectacle sa détermination de faire fi des frontières séparant les lieux de la production culturelle. Tout en ayant été un membre actif de la communauté du théâtre d'avant-garde, il a aussi produit des décors et des éclairages pour les spectacles de divertissement. Par exemple, en 1964, il a conçu le dispositif scénique du 4<sup>e</sup> Music-Hall canadien, présenté à la salle Wilfrid-Pelletier de la Place des Arts, qui réunissait des vedettes de la chanson populaire. Ce dispositif fut commenté en ces termes par un critique du *Devoir*: «[...] l'orchestre suspendu en paliers; les éclairages étonnants. [...] Sur la toile de fond des projections lumineuses abstraites du peintre Mousseau [...] donnaient une autre dimension à la scène culturelle sur laquelle se trouvait l'orchestre, placé à différents niveaux sur des plateaux soutenus par des fils<sup>48</sup>.» Mousseau répéta l'expérience en concevant les décors et les éclairages des spectacles de Donald Lautrec et de Jean-Pierre Ferland en 1970, et de Michel Rivard en 1988.

#### ART, LUDISME ET CULTURE DE DIVERTISSEMENT

Cet intérêt de Mousseau pour les manifestations de la culture populaire est caractéristique de la pratique d'un certain nombre d'artistes en arts visuels, qui, durant les années soixante, ont alors modifié le paradigme de l'art actuel. Ils ont en effet levé l'interdit moderniste qui faisait valoir l'incompatibilité culturelle entre les principes de l'art d'avant-garde et ceux de la culture de masse ou de divertissement. Certains d'entre eux favorisaient même le rapprochement de l'art et du public en désignant le monde du loisir populaire comme lieu de l'art.

Mousseau prit une telle position en créant des environnements thématiques dans des discothèques. Or, au milieu des années soixante, les discothèques devenaient un nouveau lieu de divertissement à la mode, elles commençaient à remplacer le traditionnel cabaret, la table tournante s'étant substituée à l'orchestre présent sur la scène. À Montréal, elles animaient surtout la vie des quartiers de l'ouest de la ville, étant situées entre les rues Metcalfe et McKay, Sherbrooke et Dorchester<sup>49</sup>. Mousseau participa donc à ce nouveau phénomène de loisir urbain en concevant des environnements thématiques à la Mousse-Spachthèque, rue Crescent, et au Crash, rue Dorchester; mais aussi à la Métrothèque, rue Berri, qui aurait été la première discothèque reliée au métro<sup>50</sup>! Il a également conçu d'autres Mousse-Spachthèque dont la popularité avait gagné différentes villes comme Québec, Alma, Varennes et Ottawa. Mousseau s'est alors trouvé au cœur d'un phénomène médiatique, car l'aspect novateur de l'aménagement visuel de ces discothèques fut fortement souligné par la presse écrite, dont le registre des propos se situait, par ailleurs, entre la chronique mondaine et la critique d'art. Ce qui fit de Mousseau un véritable artiste médiatique de la bouche de qui la presse était attentive à entendre des commentaires sur les décors qu'il avait créés pour ces nouveaux lieux de loisir.

Dans les nombreuses interviews qu'il a données aux journalistes, Mousseau a situé la réalisation de l'aménagement visuel des discothèques dans la continuité de sa pratique de scénographe, «une synthèse du théâtre et de la discothèque<sup>51</sup>», disait-il. En effet, il avait conçu l'espace des discothèques comme des lieux fictifs exprimant une thématique particulière. Ainsi à la Mousse-Spachthèque, des mannequins de vitrine de magasin peints en blanc jouaient le rôle de Vénus modernes dans un environnement modulé par des zones dont les appellations faisaient référence aux héros de la mythologie: Orphée, Pluton et Cybèle. Tandis que des fragments d'auto, des pare-chocs, des feux clignotants et des volants constituaient le décor du Crash, qui traduisait ainsi le monde de la circulation urbaine.



La Mousse-Spachèque, Montréal, 1966.



La Mousse-Spachèque, Montréal, 1966.

Par ailleurs, comme dans ses décors de théâtre, Mousseau a fait jouer un rôle primordial à l'éclairage dans l'organisation spatiale de ces lieux de divertissement. À la Mousse-Spachthèque de Montréal, il utilisait des projections d'images de nus féminins et d'abstractions colorées qui créaient des ambiances en continue transformation. Ces projections, qui avaient un rayon d'action de trois cent soixante degrés, balayaient et organisaient l'espace et éclairaient les danseurs sur la piste ou les spectateurs assis aux tables. Elles créaient ainsi une véritable scène de spectacle car danseurs ou spectateurs devenaient, pour un instant, acteurs, ils pouvaient se livrer à un jeu théâtral ou chorégraphique en entrant en interaction avec cet environnement lumineux. Telle était l'intention de Mousseau, du moins : « L'être humain a toujours envie d'être sur la scène avec les comédiens ; je lui en donne l'occasion [...] »<sup>52</sup>, déclarait-il dans un entretien journalistique. De plus, ajoutait-il, dans cet environnement il n'y avait plus de séparation entre la scène et les spectateurs, mais plutôt une fusion entre ces derniers et l'œuvre : « [...] ils habitent l'œuvre que j'ai faite<sup>53</sup> », disait encore l'artiste. Cette fusion répondait ainsi à son besoin « d'un contact plus direct avec les gens<sup>54</sup> », que la peinture de chevalet ne lui avait pas permis de réaliser.

Mousseau attribuait une finalité sociale à cette interaction qu'il avait créée entre l'environnement et le spectateur. La Mousse-Spachthèque, d'une certaine façon, « fait œuvre d'éducation en apprenant à voir et à regarder<sup>55</sup> », déclarait-il. Parce qu'elle était lieu total, une synthèse des arts qui réunissait la musique, le mouvement et la lumière, Mousseau soutenait qu'en proposant une expérience polysensorielle à l'individu, elle devait stimuler ses capacités perceptuelles, favoriser l'émancipation de son imagination<sup>56</sup>. C'est donc par cet idéal démocratique favorisant l'accessibilité de tous à l'expérience esthétique qu'il a justifié son insertion dans la culture de divertissement et qu'il garde ainsi une distance critique à l'égard de cette culture. Cela ne signifie pas pour autant que cet objectif fut atteint, car ces environnements qui, selon Mousseau, devaient provoquer des moments magiques tous les soirs ont été rapidement soumis à la répétition et à la systématisation, sans doute exigées par la rationalité marchande<sup>57</sup>.

Par ailleurs, Mousseau rejoignait les préoccupations de plusieurs artistes de cette période qui croyaient en l'efficacité sociale de l'art et à son pouvoir de transformer le monde. Ceux-ci soutenaient que, par le jeu, par son insertion dans la culture de divertissement, l'art entrait dans la vie quotidienne des individus et pouvait ainsi améliorer leur qualité de vie.

#### L'ART POUR TOUS

Cette prise de position résulte du rejet de la conception moderniste de l'art axée sur l'affirmation de la spécificité disciplinaire. En effet, Mousseau, dans les années cinquante, a rejeté cette vision et s'est plutôt orienté vers une pratique artistique intégrée à différents lieux de la vie sociale qui imposaient à l'art des contraintes spécifiques. Par ailleurs, tout en renonçant à la peinture de chevalet, il s'est dissocié de l'artiste moderne ayant rompu avec le public pour avoir accès à la plus grande liberté d'expression possible. Mousseau s'est identifié à l'autre pôle de la modernité, occupé par des artistes qui ont plutôt cherché dans le public un allié ou un *alter ego* et qui ont vivement revendiqué une insertion de l'art dans les différentes activités sociales.

Dans l'histoire de l'art québécois et canadien, cette tendance s'est d'abord manifestée durant la crise économique des années trente. En effet, plusieurs artistes et critiques avaient alors opposé à la théorie de l'art pour l'art la vision d'un art intégré à la vie<sup>58</sup>. Pour ces derniers, l'œuvre d'art était avant tout un véhicule de valeurs humaines et une expérience nécessaire au développement de chaque individu. Ils avaient donc la conviction que la communication de l'artiste moderne avec le public était la condition sociale fondamentale de l'accomplissement du projet de modernité artistique. Au Québec, cet idéal a été contesté, avec plus ou moins de vigueur, par la venue des esthétiques automatiste et

plasticienne qui ont surtout mis de l'avant une idée de l'art comme exploration du monde intérieur de l'artiste ou comme recherche de la spécificité du langage visuel. Par ailleurs, au cours des années cinquante et surtout dans les années soixante, dans le contexte de modernisation où les instances de décision ont enfin reconnu l'art comme facteur et signe de progrès social, l'artiste moderne a renoué avec l'argument démocratique et a élaboré différentes modalités de son application. Ainsi, par l'intégration de l'art à l'architecture, il a mis en place, dans l'espace public, des esthétiques dont les principes avaient été définis dans les cercles restreints des avant-gardes. Il a sollicité la participation du public à l'acte de création et a ainsi déplacé vers l'action du spectateur la primauté reconnue à l'objet d'art et à l'artiste, dans le phénomène artistique. Mais il a aussi remis en question la hiérarchie de l'ordre culturel en faisant cohabiter les signes de l'art savant avec ceux de la culture populaire ou en désignant comme nouvelle scène de l'art les lieux de la culture de divertissement.

Or, Mousseau, qui a trouvé dans l'espace public les lieux de spectacle ou la discothèque un public pour qui produire, a été un des initiateurs importants de ces actions artistiques.

Rappelons, enfin, que Mousseau a été de tous les fronts de la modernité culturelle. En se définissant comme chercheur en arts visuels, coloriste architectural, scénographe ou designer d'environnement, il s'est inséré dans divers réseaux de collaboration artistique qui ont été, en grande partie, responsables des transformations culturelles survenues dans les années cinquante et soixante et qui alimenteront les décennies suivantes. La murale d'Hydro-Québec, l'aménagement visuel de la station de métro Peel ou la Mousse-Spachthèque sont en effet des figures emblématiques de ces importants changements. À ce souffle de modernité – envers laquelle il s'était tant engagé lors de sa présence parmi les automatistes – Mousseau a donc su être globalement présent.

## Notes

1. Yves Lasnier, « Grâce au plastique translucide, le peintre Jean-Paul Mousseau a pu franchir le mur de la peinture », *Le Devoir*, 4 février 1961, p. 11.
2. Jean-Pierre Gilbert, « Jean-Paul Mousseau. L'héritage du refus », *Etc. Montréal*, n° 2, hiver 1987-1988, p. 38.
3. Yves Lasnier, *loc. cit.*, p. 11.
4. Gisèle Tremblay, « La révolution dans les arts plastiques », *Le Réveil (Jonquière)*, 15 mai 1968.
5. Jean-Pierre Gilbert, *loc. cit.*, p. 39.
6. Claude Bergeron, *Architectures du XX<sup>e</sup> siècle au Québec*, Québec, Musée de la civilisation, Montréal, Éditions du Méridien, 1989, p. 149.
7. Rodolphe de Repentigny, « Images et plastiques. Une collaboration à encourager », *La Presse*, 26 avril 1958, p. 53.
8. *Ibid.*, p. 53.
9. Claude Bergeron, *op. cit.*, p. 176.
10. Cette œuvre se trouve aujourd'hui au siège social de la Banque nationale du Canada, rue de la Gauchetière Ouest, à Montréal. Un article dans *Alcan News*, Aluminum Company of Canada Limited, novembre 1966 donne de l'information sur ce procédé qui est présenté comme nouveau : des teintures sont appliquées à la main sur la surface de métal qui a été anodisée mais non scellée. La surface est scellée après l'application de la teinture. Les œuvres d'aluchromie de Mousseau étaient produites à la Raymond Manufacturing Company. Dans une lettre à Jean-René Ostiguy, de la Galerie nationale du Canada, Jean M. Raymond invite le conservateur à voir dans son jardin une exposition d'œuvres de Mousseau réalisées avec la technique de l'aluchromie dont il défend le caractère novateur.
11. Claude Bergeron, *op. cit.*, p. 153-155.
12. *Ibid.*, p. 158-161.
13. Claude Bergeron, *L'Architecture des églises du Québec, 1940-1985*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1984. La participation de Mousseau au renouveau de l'art religieux est surprenante puisque, comme signataire du *Refus global*, il avait dénoncé le pouvoir de l'Église.
14. Anonyme, « Memorial Altar-Piece Reflects Modern Church Art », *The Gazette*, 21 janvier 1961, p. 9. Cette murale a été déménagée à l'église de Saint-Adolphe-d'Howard et sa mise en place ne respecte pas l'installation originale puisque, placée à l'horizontale au-dessus de l'autel, la murale ne joue plus son rôle d'écran de verre. La réalisation de cette murale fut un événement artistique puisque, avant d'être installée dans la chapelle, elle a été exposée au Musée des beaux-arts de Montréal, dont madame Shepherd avait fait partie du comité d'acquisition d'art canadien.
15. *Entre nous*, vol. 41, n° 10, octobre 1961, p. 16.
16. Yves Lasnier, « Grâce au plastique translucide, le peintre Jean-Paul Mousseau a pu franchir le mur de la peinture », *Le Devoir*, 4 février 1961, p. 11.
17. L'édifice où se trouve cette murale est aujourd'hui occupé par le journal *The Gazette*.
18. *Refus global et projections libérantes*, Montréal, Éditions Parti-Pris, 1977, p. 33.
19. Francine Couture, « Art et technologie : repenser l'art et la culture », dans *Les Arts visuels au Québec dans les années soixante – La Reconnaissance de la modernité*, Montréal, VLB éditeur, 1993, p. 173-226.

20. Francine Couture, « Les années soixante : la reconnaissance publique de la modernité artistique », *op. cit.*, p. 9-22.  
Mousseau avait invité lui-même René Lévesque, alors ministre des Richesses naturelles, et Georges-Émile Lapalme, qui occupait le poste de ministre des Affaires culturelles, à prononcer une allocution lors de l'inauguration de la murale, pendant laquelle le mécanisme d'allumage a été déclenché.  
Lettre de Jean-Paul Mousseau à René Lévesque, ministre des Richesses naturelles, 22 septembre 1962.  
Archives Mousseau.  
Lettre de Jean-Paul Mousseau à Georges-Émile Lapalme, 23 septembre 1962. Archives Mousseau.  
Cette action de Mousseau peut s'expliquer ainsi. La communauté des artistes modernes, au début des années soixante, exige de la classe politique, avec qui elle a mené une lutte contre Duplessis, la reconnaissance publique de ses activités. La relation d'opposition que l'artiste moderne avait entretenue avec le pouvoir politique prend alors plutôt la forme de la négociation.
21. Lettre de Jean-Paul Mousseau à Robert Lapalme, directeur artistique de la Corporation du métro, 8 avril 1966.  
Archives Mousseau.  
Mousseau écrit que Robert Lapalme a endossé la conception générale du projet de décoration de la station Peel. Une présentation de la maquette avait été organisée dans le bureau des architectes le 17 mars 1966.
22. Robert Lapalme, « L'art moderne, Robert Lapalme prend parti », *Magazine La Presse*, 29 janvier 1966, p. 6-8.
23. « La SAPQ recommande la création d'une commission pour la décoration du métro », *La Presse*, 3 février 1968, p. 39.  
(Reproduction du mémoire déposé par la SAPQ au bureau du maire de Montréal, Jean Drapeau, le 11 décembre 1967.  
Signé par Mario Merola, Guido Molinari, Marcelle Ferron, Claude Goulet, Réal Arsenault, Rita Briansky et Jordi Bonet.  
Mousseau était membre de la SAPQ.)
24. *Ibid.*
25. *Ibid.*
26. Normand Thériault, « Le plus beau de tous les métros du monde », *La Presse*, 12 avril 1969, p. 32.
27. Fernand Léger, *Fonctions de la peinture*, Paris, Éditions Gonthier, 1965.
28. Iro Tembeck, *Danser à Montréal – Germination d'une histoire chorégraphique*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1992, p. 116.
29. Jean Paré, « À l'Orphéum des Nomades sédentaires », *La Presse*, 8 avril 1960, p. 32.
30. *Ibid.*
31. Timothy Maloney, « Les années soixante et la montée de la musique d'avant-garde », dans *Les Arts et les années soixante*, sous la direction de Francine Couture, Montréal, Triptyque, 1991, p. 147-156.
32. Pierre Mercure, *Programme du festival de Montréal*, du 2 août au 2 septembre 1961. Archives Mousseau.
33. Claude Gingras, « La Semaine internationale de musique actuelle s'ouvre vers des horizons illimités », *La Presse*, 4 août 1961, p. 12.
34. *Ibid.*, p. 13.
35. Anonyme, « Pour Jean-Paul Mousseau – De la peinture à la fabrication d'objets de plastique lumineux », *Le Droit*, 12 mars 1960, p. 7.
36. Paul Gladu, « Les objets lumineux du peintre Jean-Paul Mousseau et du sculpteur François Soucy », *Le Petit Journal*, 20-27 mars 1960, p. 20.
37. Jean Sarrazin, « Les objets lumineux de Mousseau », *La Presse*, 6 avril 1960, p. 38.

38. *Ibid.*
39. Anonyme, « Mousseau au musée », *Le Devoir*, 23 novembre 1961, p. 8.
40. Gilbert David, *Un théâtre à vif: écritures dramatiques et pratiques scéniques au Québec de 1930 à 1990*, thèse de doctorat, Département d'études françaises, Université de Montréal, février 1995, p. 33.
41. Jacques Keable, « À l'Égrégore. Première américaine de *Ce fou de Platonov* », *La Presse*, 3 mars 1962, p. 23.
42. Patrick Straram, « Un théâtre expérimental d'aujourd'hui », *Vie des Arts*, n° 18, printemps 1960, p. 43.
43. Jean Paré, « "Une femme douce" : Dostoïevski et le théâtre ont trouvé des serviteurs », *La Presse*, 3 décembre 1959, p. 46.
44. Jean Paré, « "Été et fumées" de Tennessee Williams », *La Presse*, 3 novembre 1960, p. 14.
45. Jean Hamelin, « À l'Égrégore : "Le Pélican" de Strindberg », *La Presse*, 15 juin 1960, p. 32.
46. Martial Dassylva, « Mousseau : un Ionesco sans "bébelles" au TNM », *La Presse*, 23 mars 1968, p. 28.
47. Jean Hamelin, « L'Échange est splendidement monté, interprété », *Le Petit Journal*, 8 avril 1956, p. 80.
48. Gaston Saint-Pierre, « Music-Hall canadien et Gala 64 », *Le Devoir*, 25 mai 1964, p. 6.
49. Claude-Lyse Gagnon, « Où vont les 20-35 ans? Voyons! Dans les discothèques », *La Patrie*, semaine du 14 janvier 1968, p. 43-44.
50. Anonyme, « Jean-Paul Mousseau : "L'artiste a toujours été mal considéré par l'industrie" », *Nouvelle illustrée*, 11 février 1967, p. 5.
51. Claude Daignault, « Mousseau et la conscience du moment présent dans l'art », *Le Soleil*, 20 mai 1967, p. 25.
52. Yves Robillard, « Mousseau, discothèques et lieux multiples », *La Presse*, 30 septembre 1967, p. 38.
53. Claude Daignault, *loc. cit.*, p. 25.
54. *Ibid.*
55. *Ibid.*
56. Gisèle Tremblay, « La révolution dans les arts plastiques », *Le Réveil* (Jonquière), 15 mai 1968.
57. Pierre Turgeon, « Le happening permanent. Une chambre de torture thérapeutique », *Perspectives dimanche*, 11 octobre 1970, p. 19. Mousseau fait le commentaire suivant : « La grande difficulté, une fois les moyens d'expression électronique inventés, est de les confier à des techniciens qui auront assez de flair et de talent pour en tirer des effets originaux. Il faut sentir la foule, savoir quel genre de musique ou d'éclairage lui convient à tel moment. La plupart du temps on se contente de répéter le scénario soir après soir. »
58. Esther Trépanier, *Peinture et modernité au Québec, 1919-1939*, thèse de doctorat, Paris, Université de Paris, juin 1991.

Œuvres





1  
Sans titre, v. 1943



4  
Sans titre (autoportrait), 1945



19

Femme archaïque, v. 1945



18

Sans titre, v. 1945

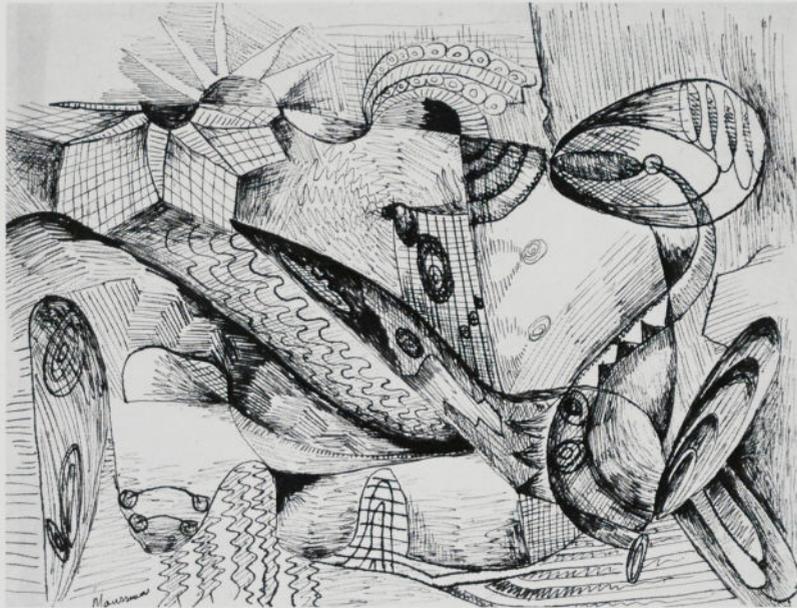
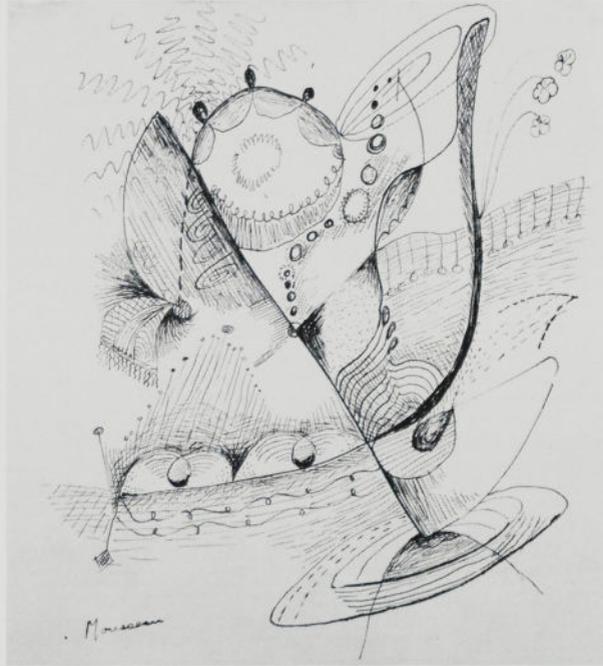
20

Sans titre, v. 1945



12

Sans titre, 1945

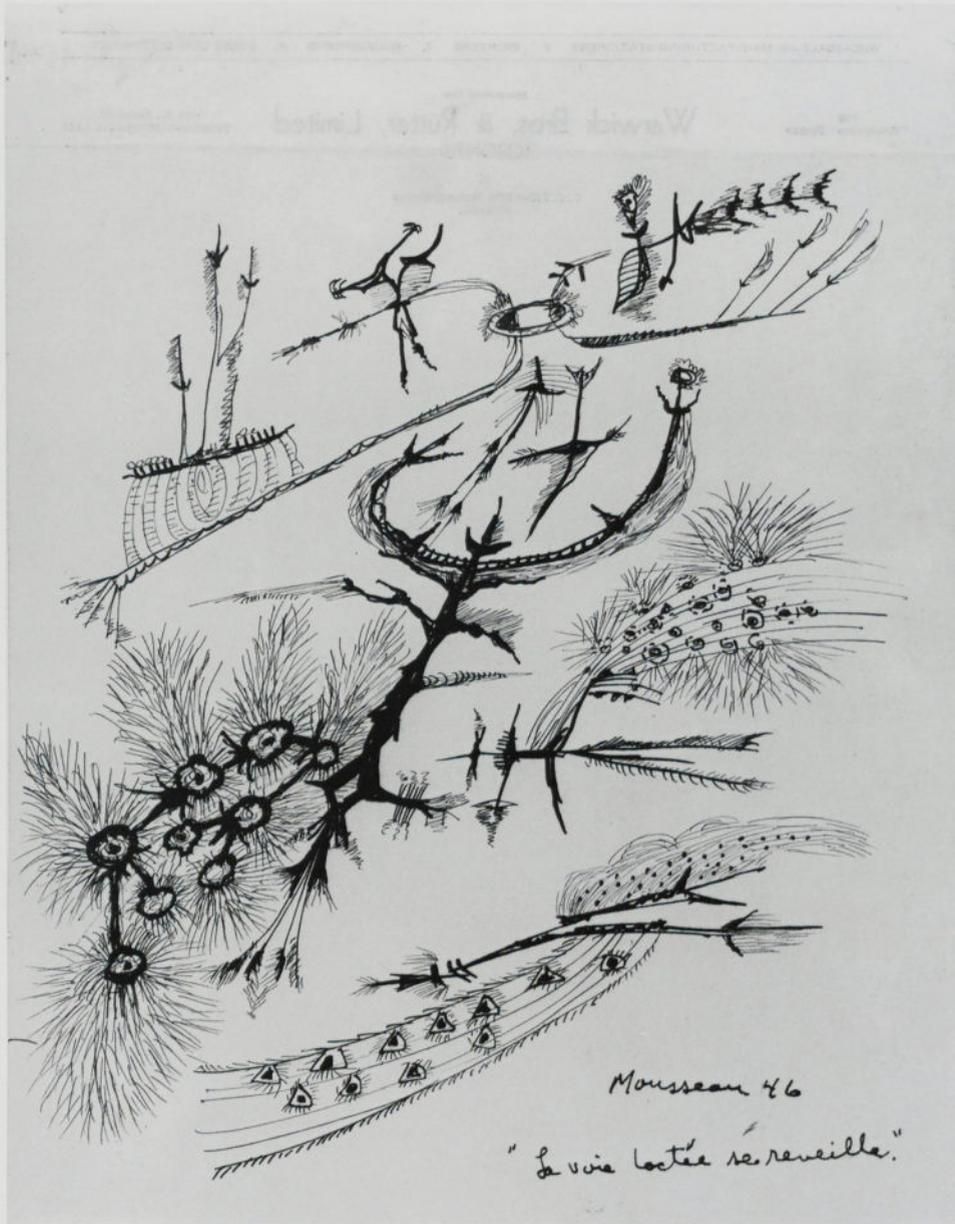


34

Sans titre, v. 1946

11

Sans titre, v. 1945





23

Sans titre, v. 1946



35

Sans titre, 1946



28

Sans titre, 1946



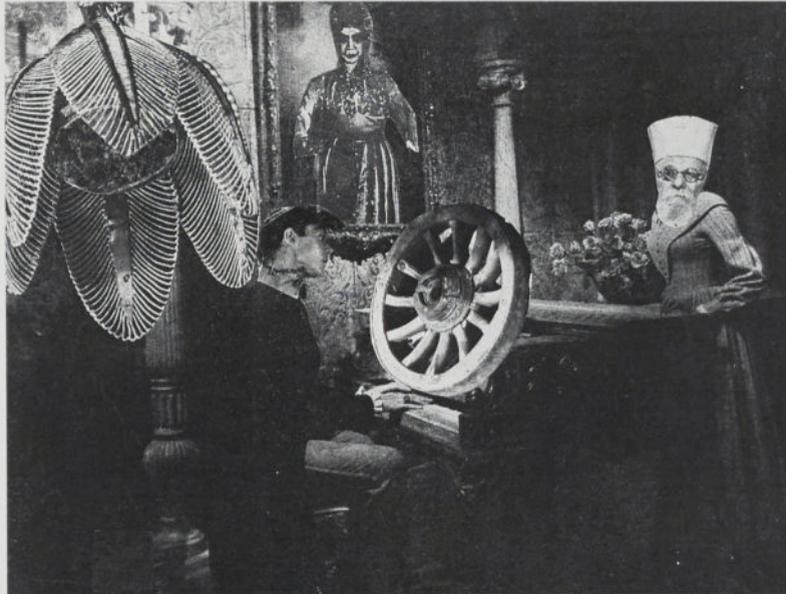
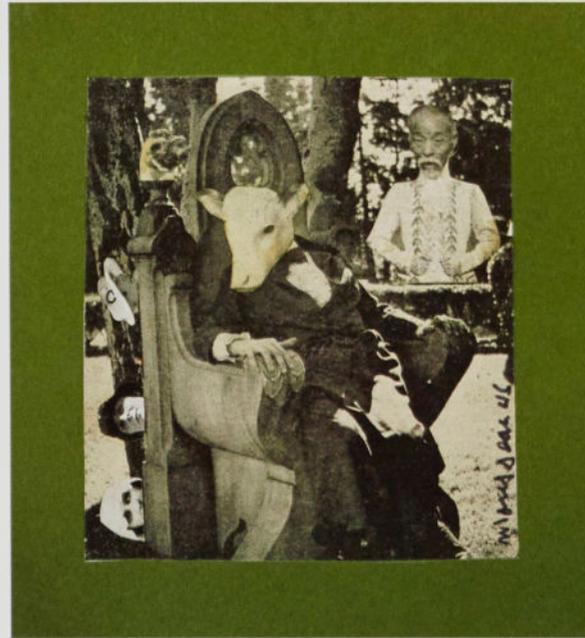
29

Sans titre, 1946



26

Sans titre, 1946



49

Sans titre, 1946

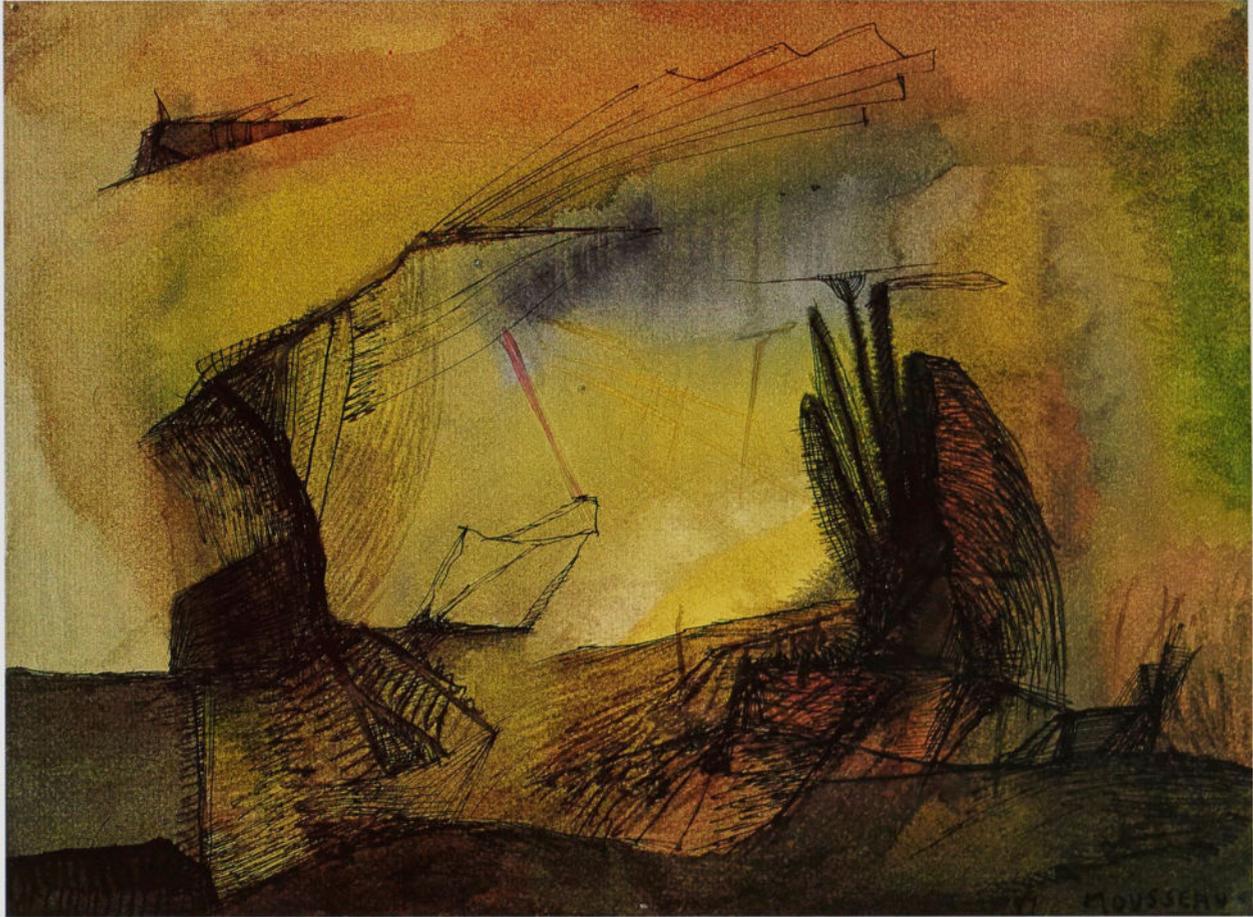
78

Sans titre, 1947



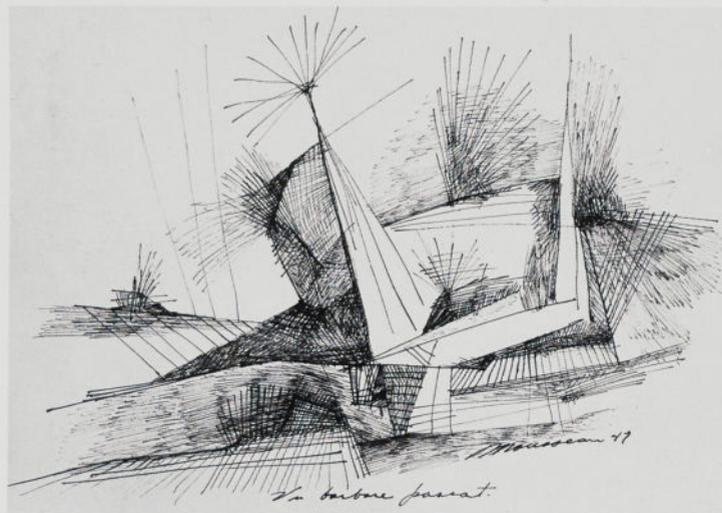
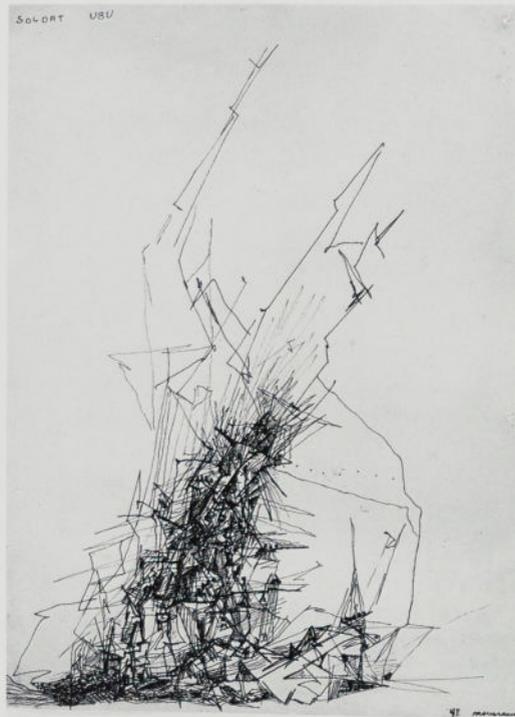
70

Sans titre, 1947



73

Sans titre, 1947



90

Soldat Ubu, 1948

58

Un barbare passait, 1947



74

Sans titre, 1947



80

Broche, v. 1947



83

Sans titre, 1948



93

Sans titre, 1948



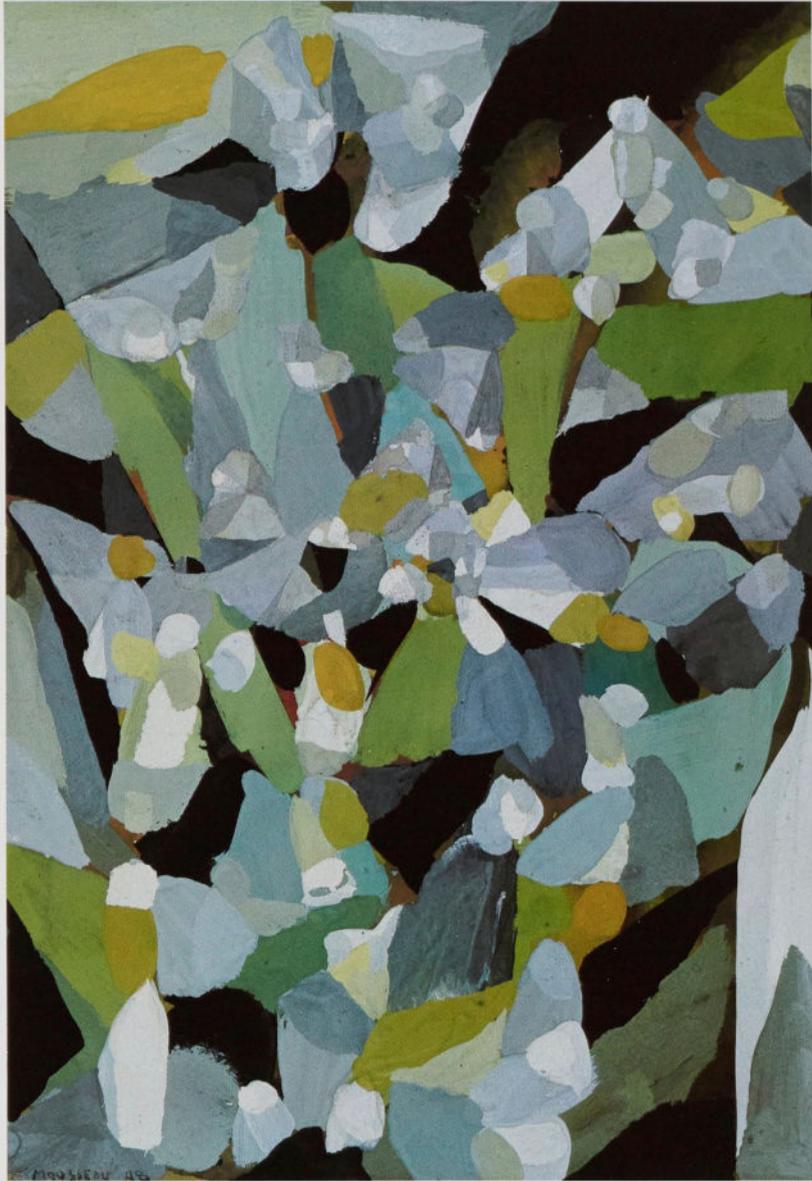
94

Sans titre, 1948



85

Bataille moyenâgeuse, 1948



88

Sans titre, 1948



95

Jet fuligineux sur noir torturé, 1949



96

Ville volcanique, 1949



98

Sans titre, 1949



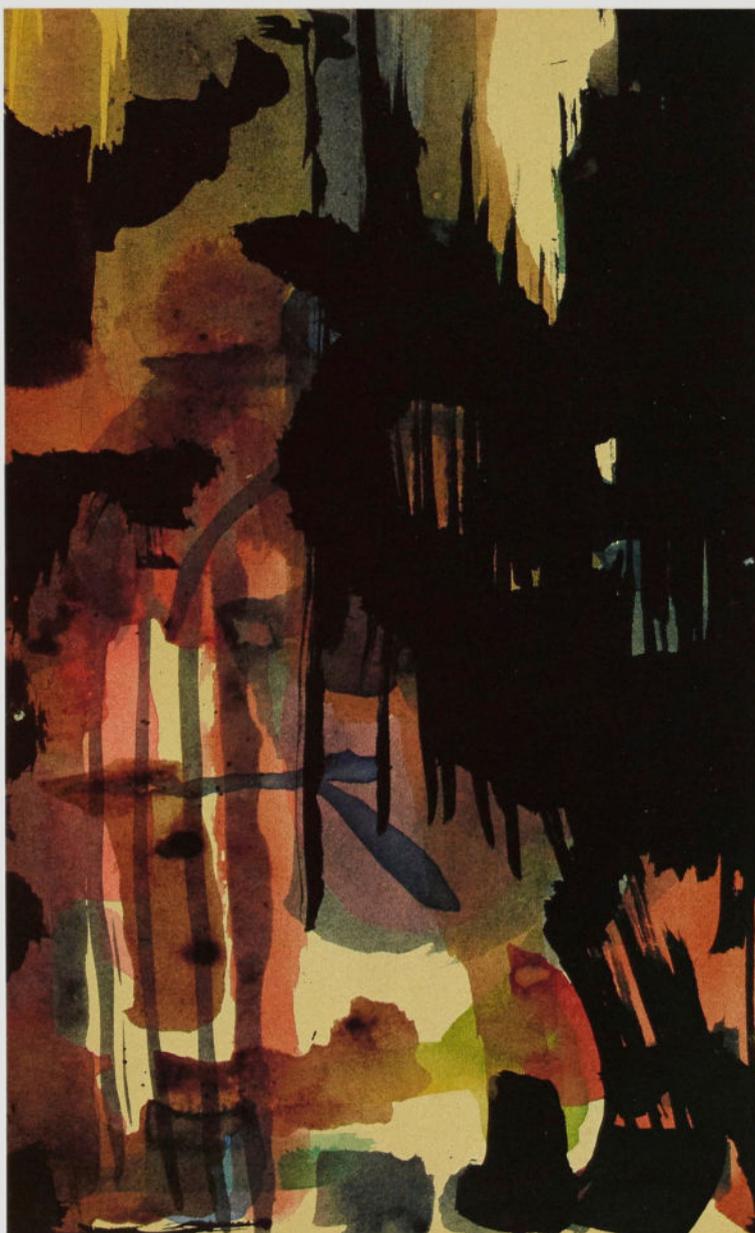
100

Sans titre, 1951



101

Sans titre, 1951



107

Sans titre, v. 1951



111

Sans titre, 1952

121

Sans titre, 1952



109

Soldat d'État à poil, 1952



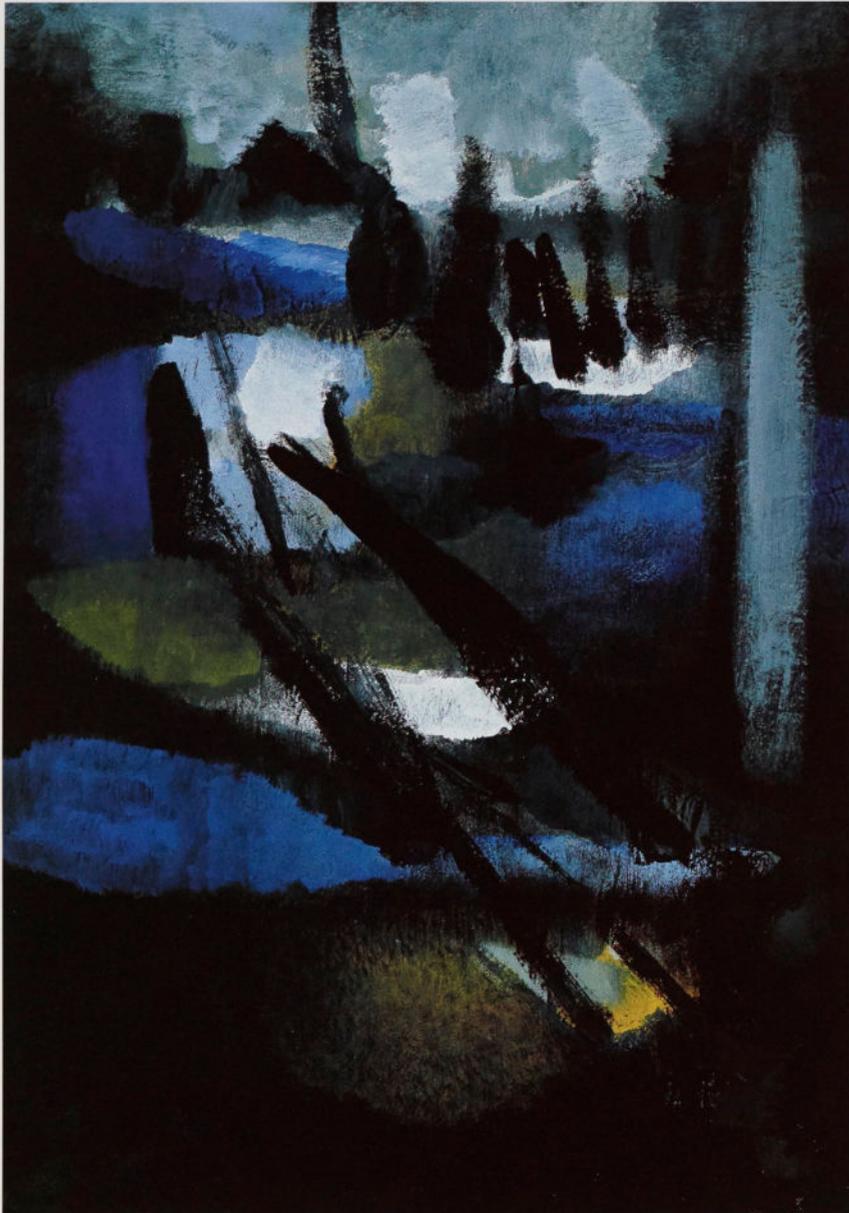
134

Sans titre, 1954



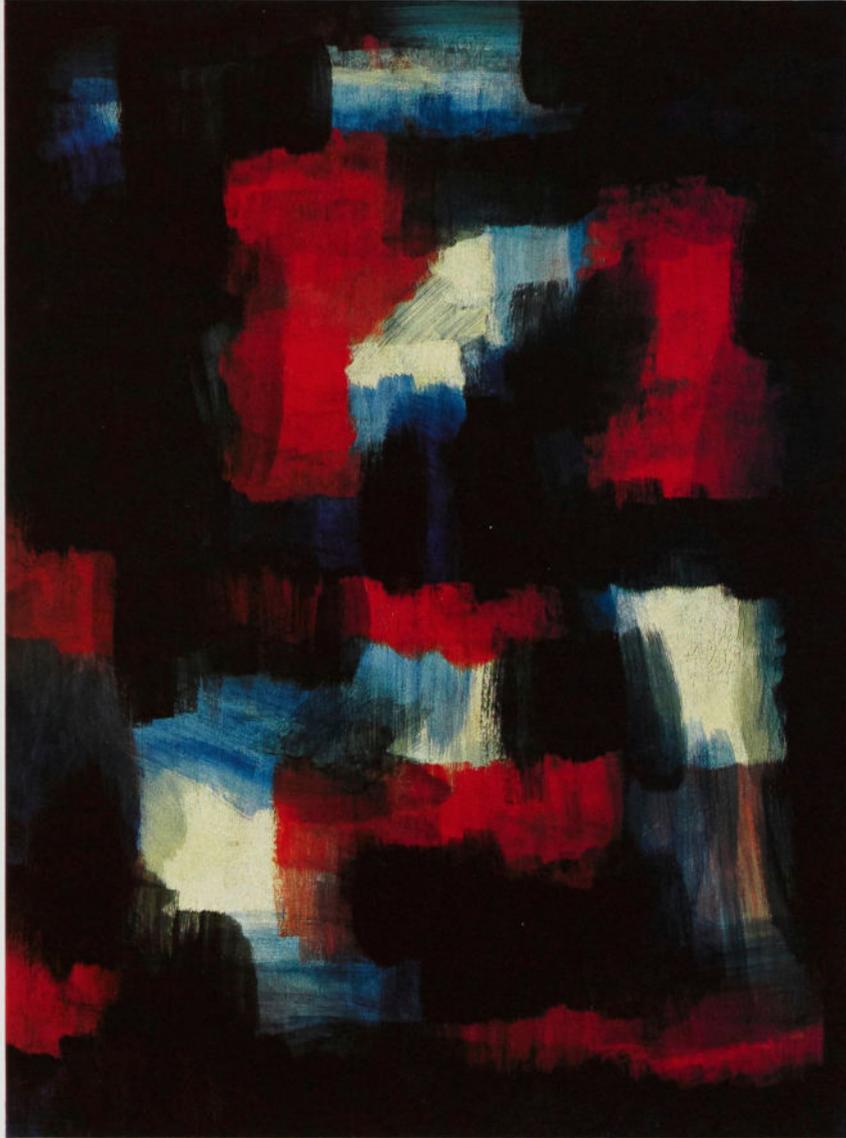
135

Sans titre, 1954



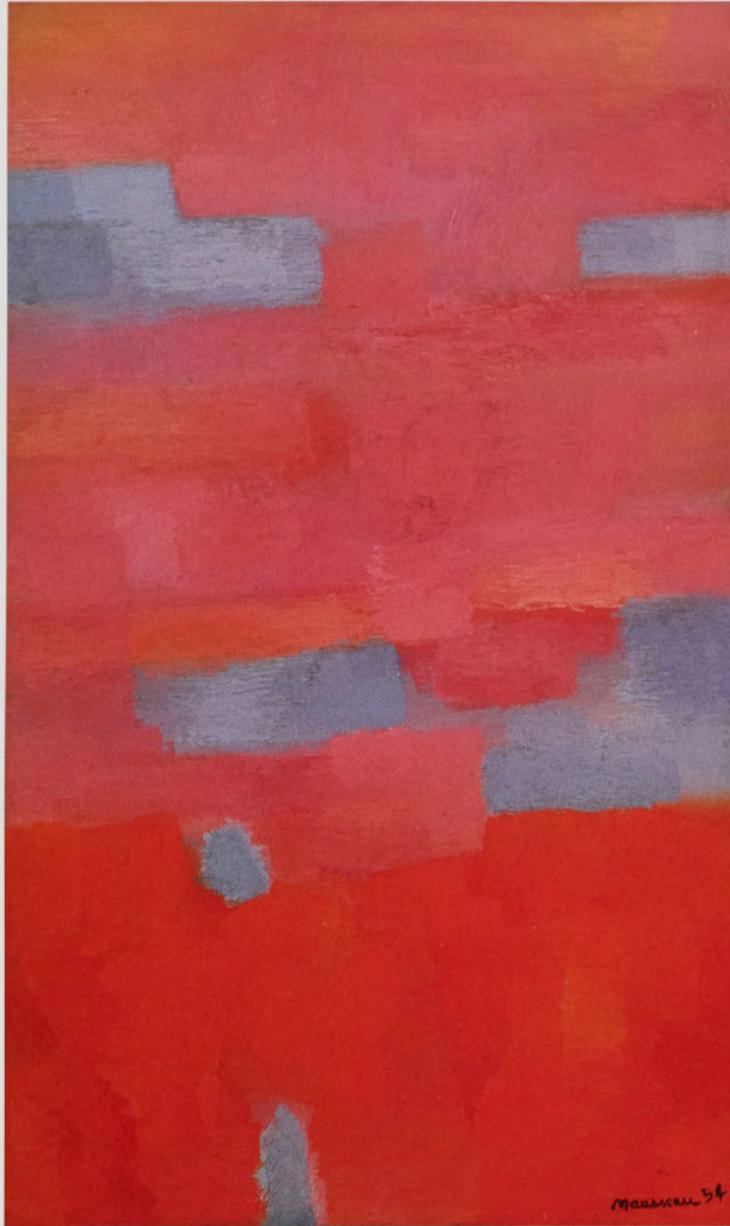
133

Sans titre, 1954



127

La Marseillaise, 1954



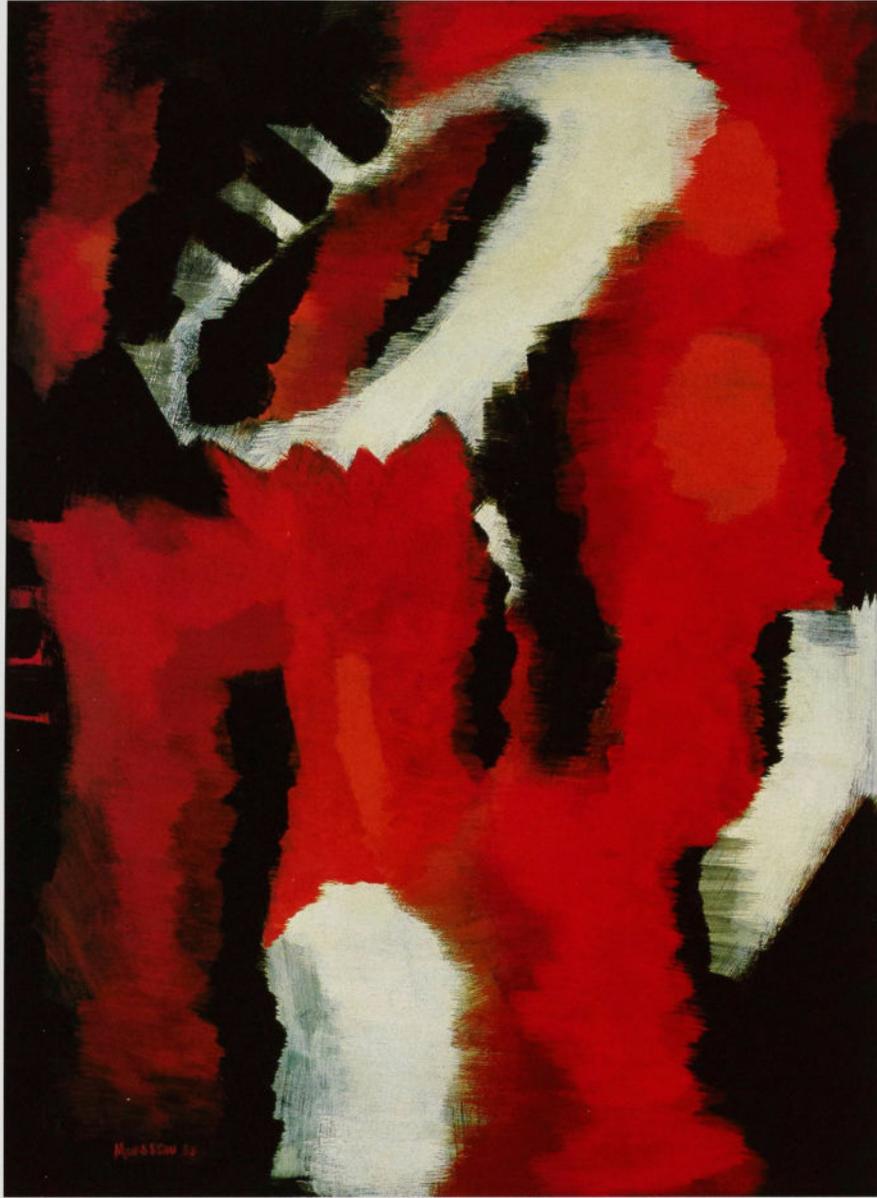
123

Composition abstraite, 1954



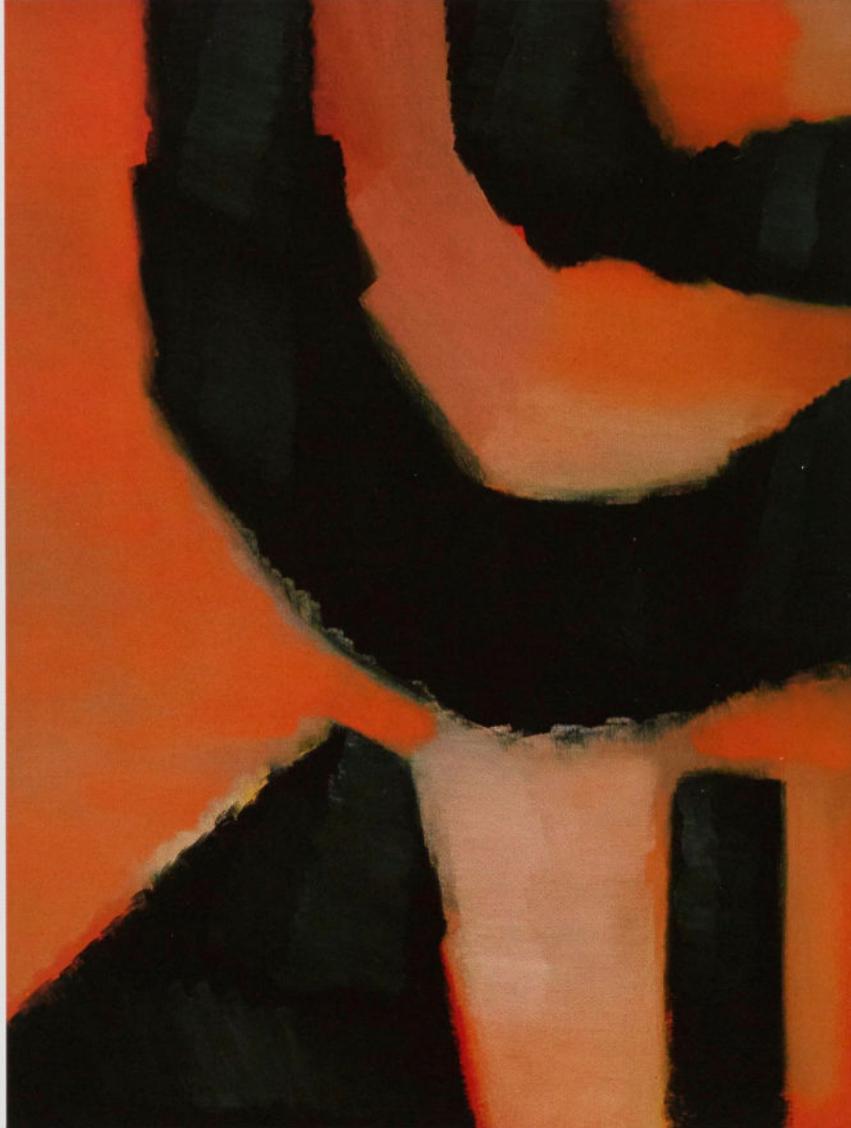
126

Espace blanc, 1954



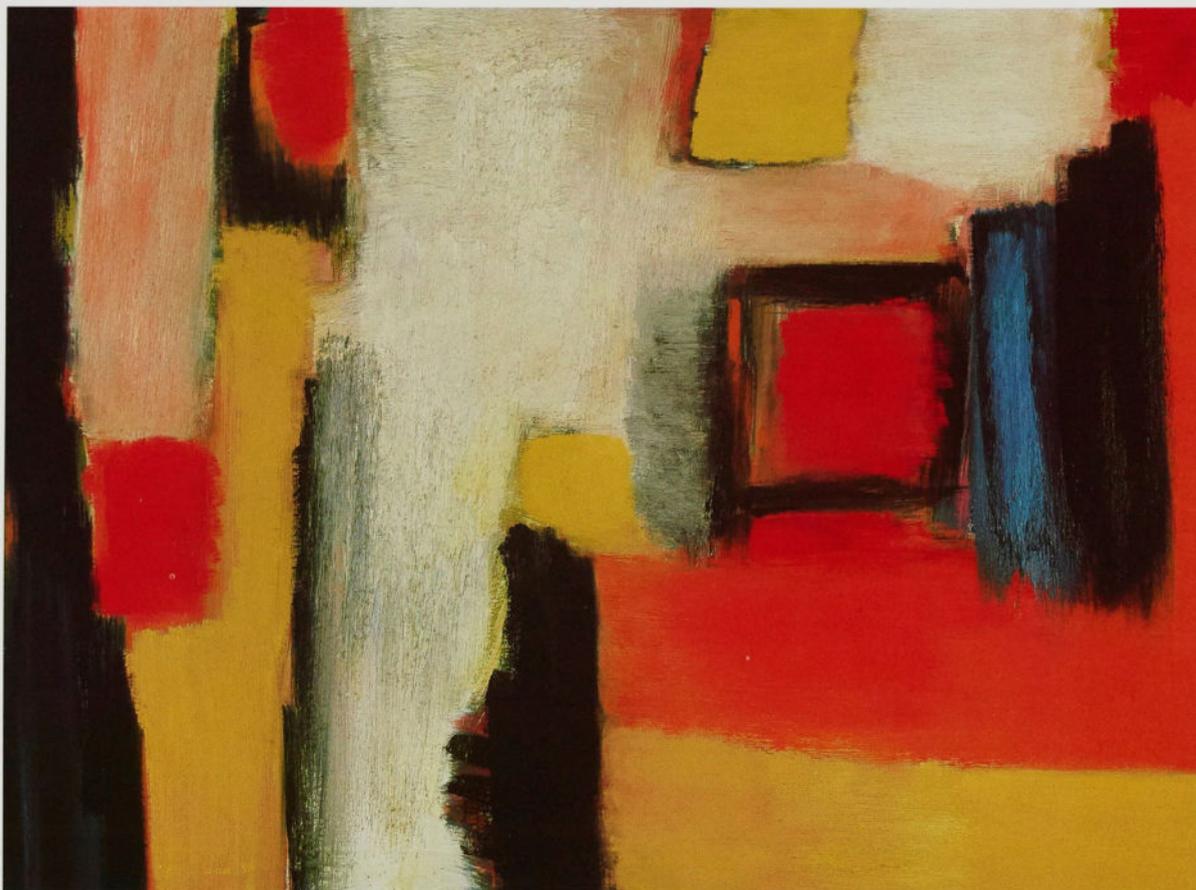
139

Libido, 1955



137

Quart de cercle, 1955



144

Équinoxe, 1956



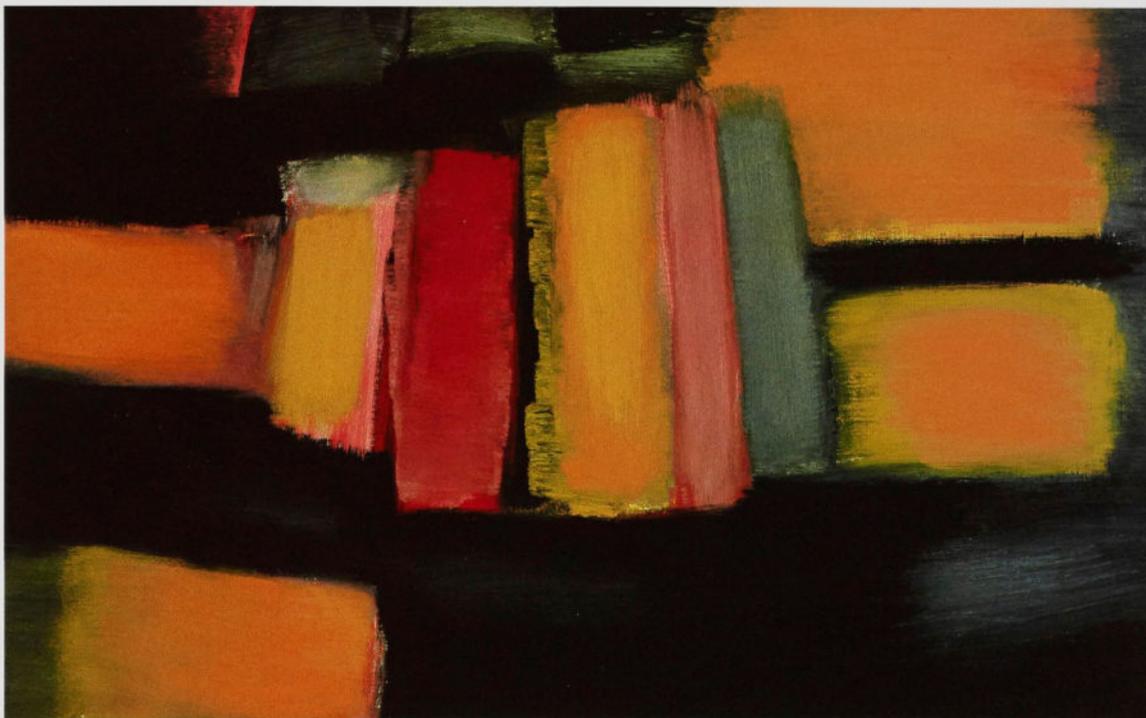
140

Architecture, 1956



145

Indien Nord-Amérique, 1956



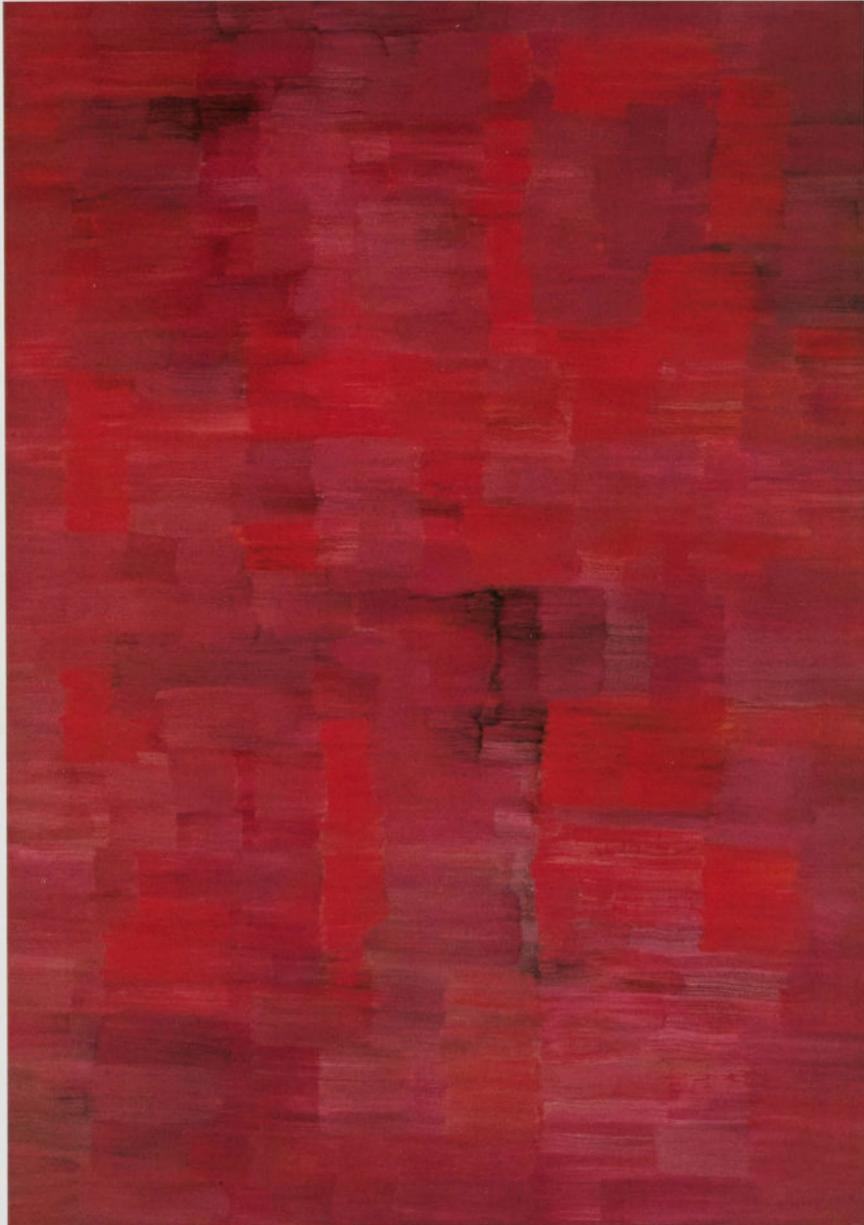
148

Sans titre (Le Feu scellé), 1956



147

Sans titre, 1956



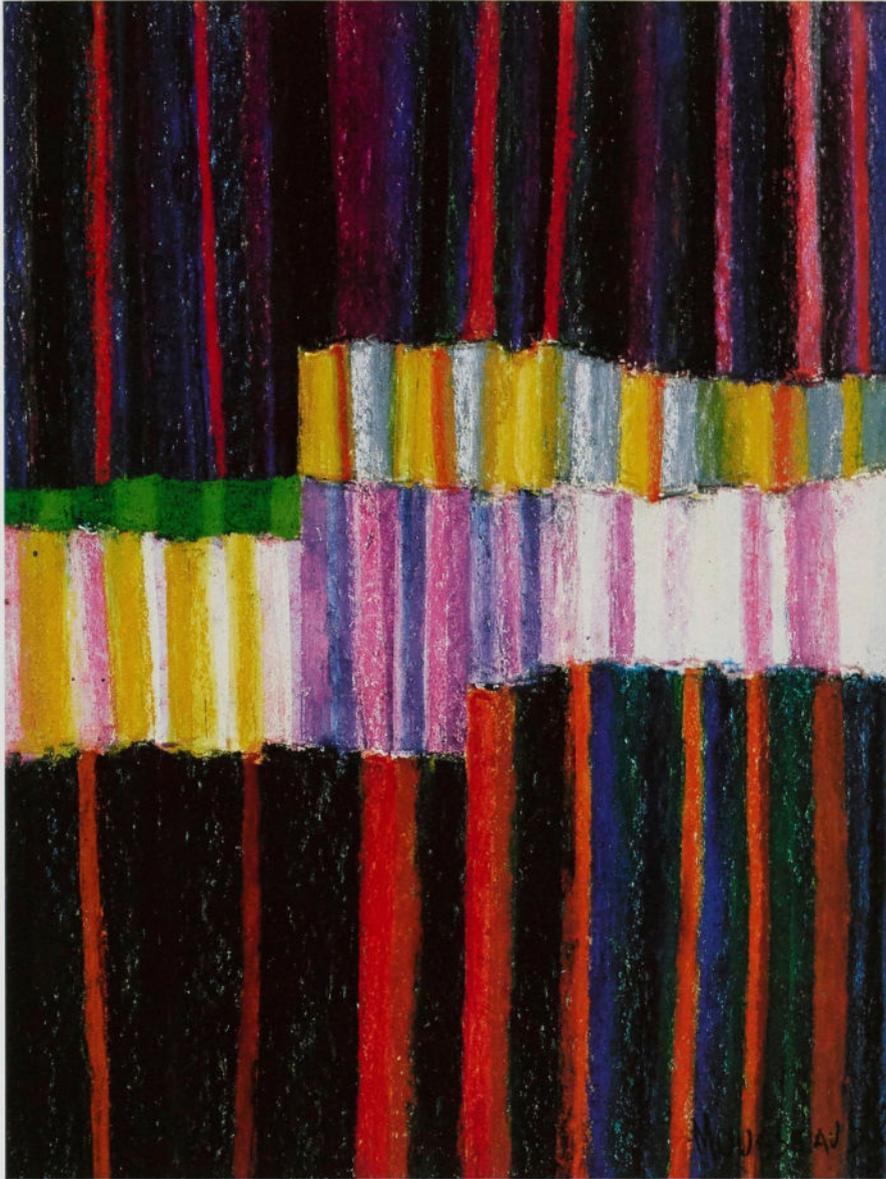
146

Sans titre, v. 1956



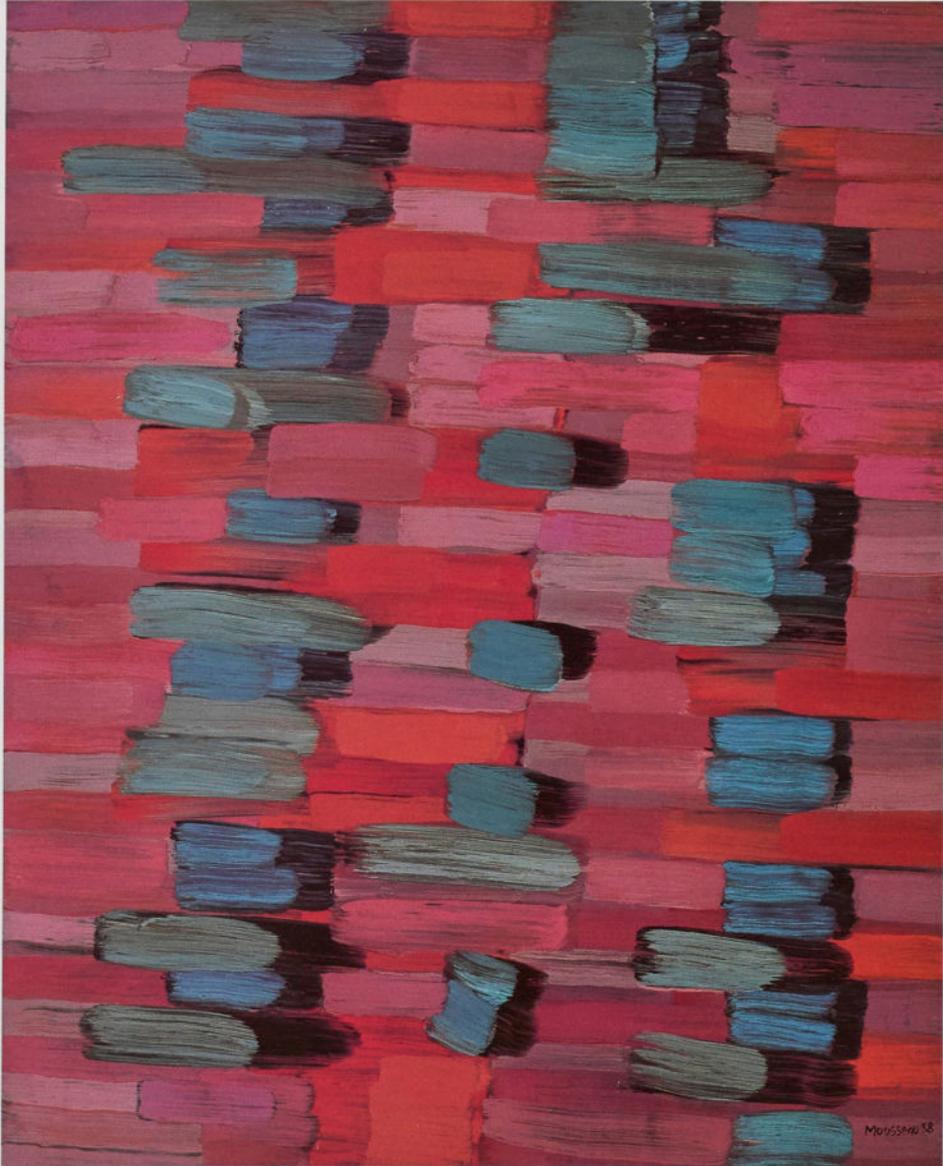
158

Sans titre (série Spectrum), 1958



157

Spectrum 6, 1958



155

Sans titre, 1958



162

Rose ma chair (chère), 1959



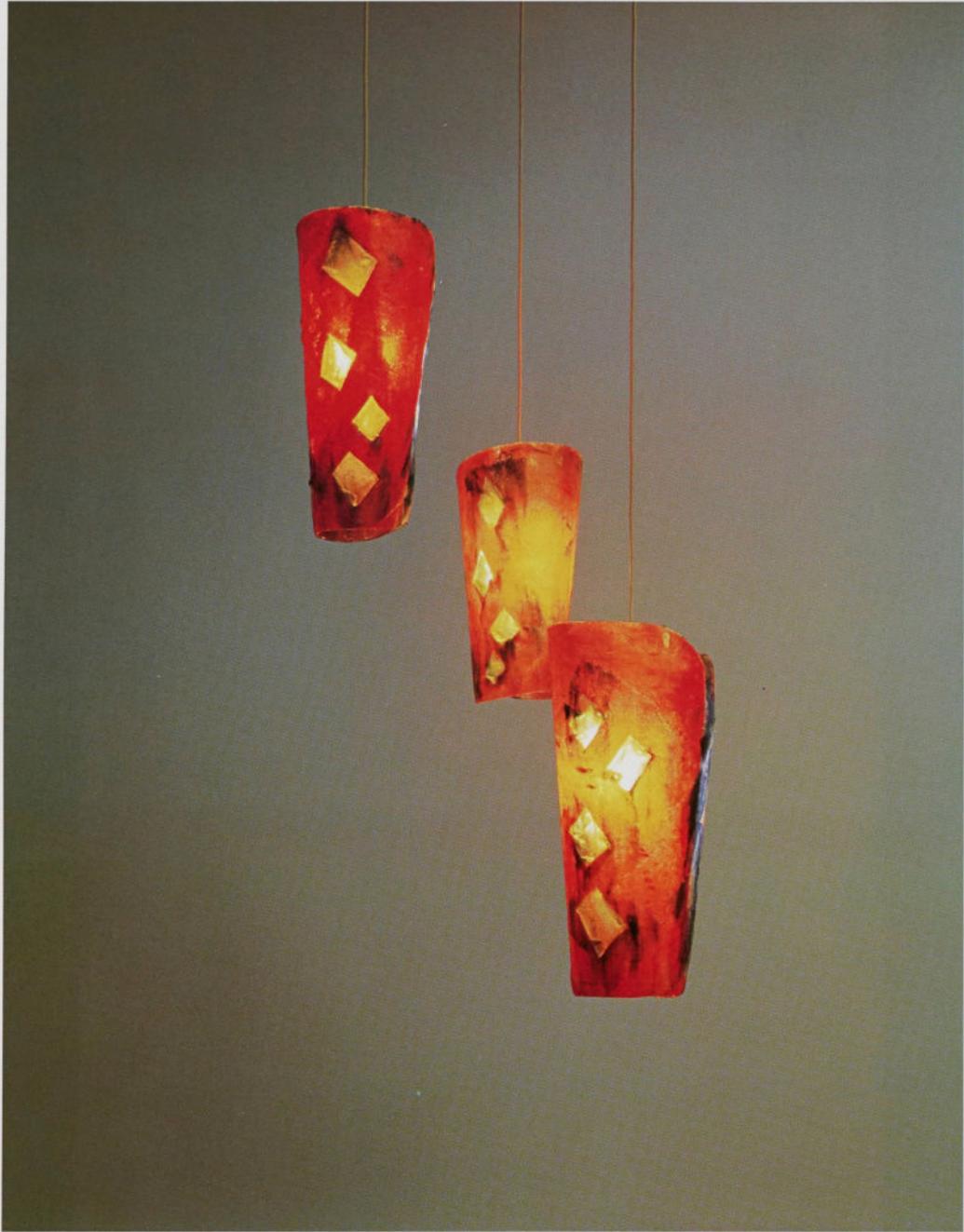
170

Lampe suspendue, 1960



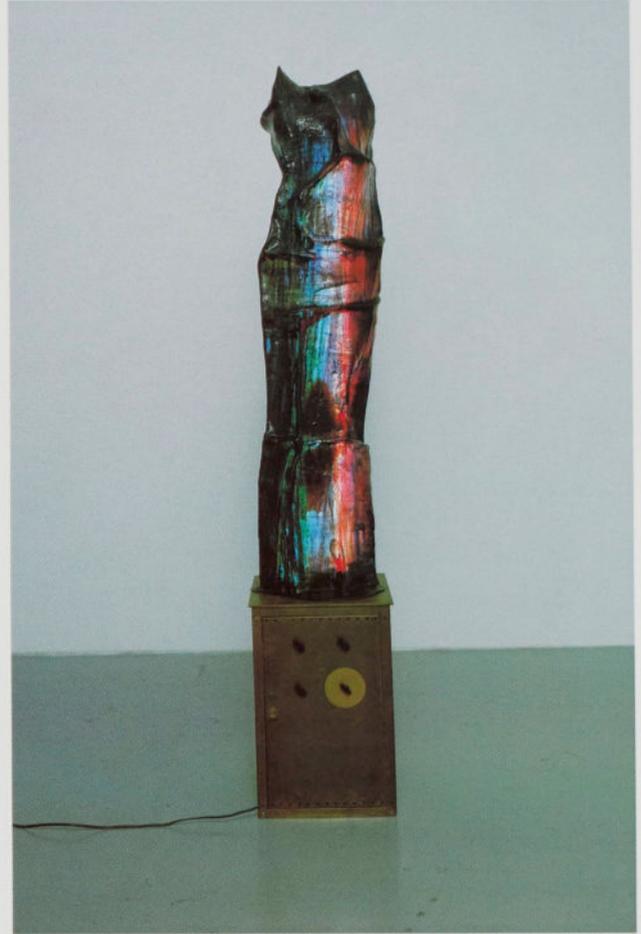
166

Lampe suspendue, 1960



171

Lampe suspendue, 1960



176

Sans titre (série Dolmen), 1961

177

Sans titre (série Dolmen), 1961



178

Tellu modulations Hydro, 1962



187

Tellu modulations contraires, 1963



189

Tellu modulations vibratoires, 1963



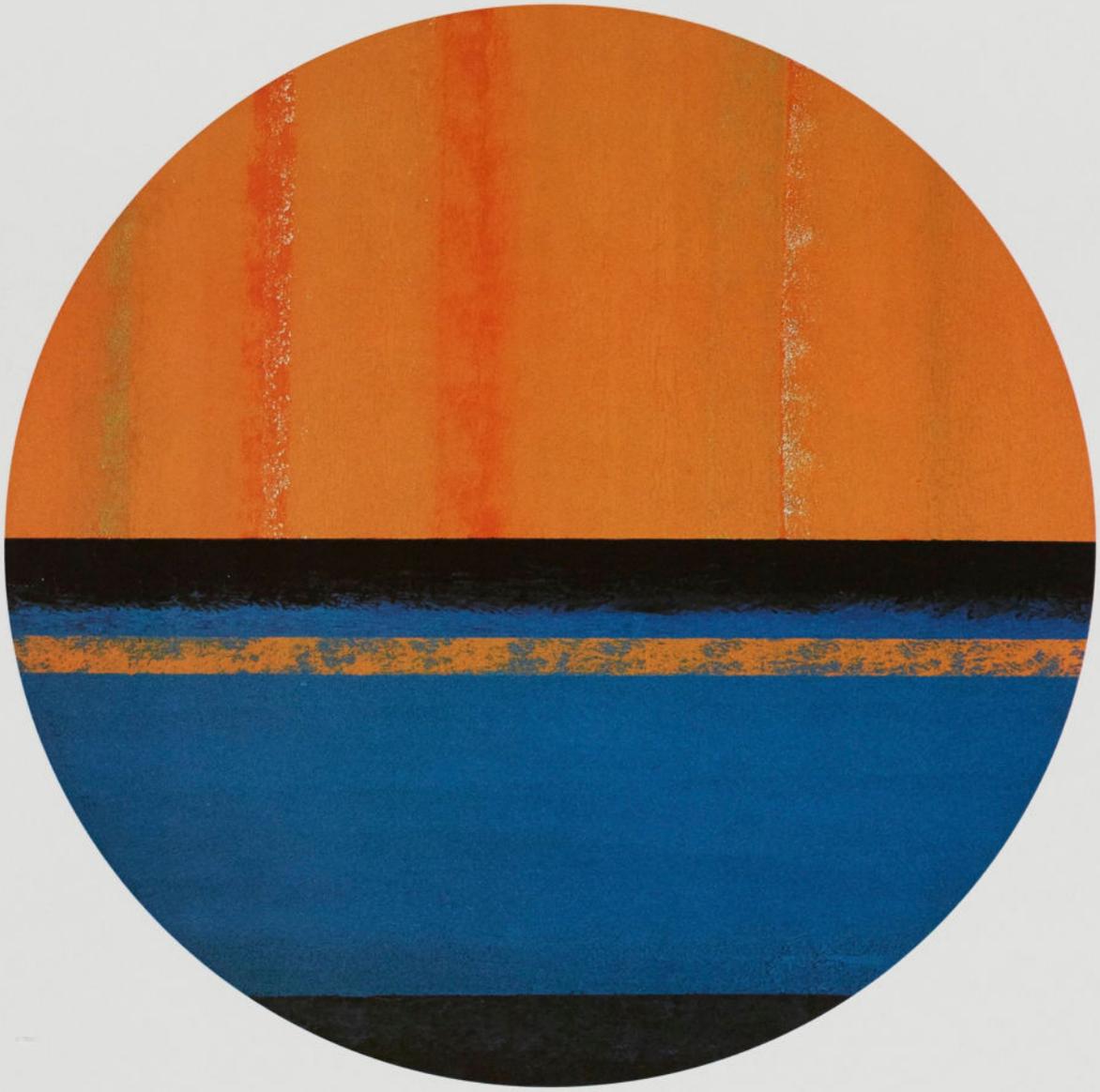
184

Espace temps modulations bleues, 1963



191

Tableau circulaire n° 26, 1964



195

Espace temps orangé, 1966



196

Sans titre, v. 1966



*Femme archaïque, 1949.*

Chorégraphie de Françoise Sullivan interprétée par l'auteur.

Costume de Mousseau.

## Principales réalisations dans le domaine des arts de la scène

théâtre, danse, spectacles

### 1948

*Récital de danse*. Maison Ross, Montréal, 3 avril 1948. Chorégraphies de Françoise Sullivan et Jeanne Renaud : *Gothique*, *Dualité* (musique de Pierre Mercure), *Déformité*, *Black and Tan*, *L'Emprise* (musique de Pierre Mercure), *Dédale*, *Moi je suis de cette race rouge et épaisse* (sur un texte de Thérèse Renaud lu par Claude Gauvreau) et *Un monsieur me suit dans la rue*. Mousseau réalise les décors ainsi que les costumes destinés à Françoise Sullivan pour *Black and Tan* et à Jeanne Renaud pour *Un monsieur me suit dans la rue*.

### 1949

*Les Deux Arts* (spectacle de danse et de théâtre). Salle des Compagnons de Saint-Laurent, Montréal, 8 et 9 mai 1949. Sept chorégraphies de Françoise Sullivan : *Gothique*, *Lucrèce*, *Femme archaïque* (inspirée d'une œuvre de Mousseau), *Berçeuse*, *Black and Tan*, *Dualité* et *Deux danses à midi*. Outre le costume pour *Black and Tan*, Mousseau conçoit celui pour *Femme archaïque* (d'après l'œuvre éponyme, Cat. n° 19) ainsi que ceux pour *Deux danses à midi*, réalise les décors pour les chorégraphies et les masques pour le théâtre et signe les affiches annonçant l'événement.

### 1953

*Équinoxe du printemps* (bal masqué). Salle des charpentiers, Montréal, 24 avril 1953. Mousseau conçoit les affiches et réalise les décors avec Marcel Barbeau, Gilles Groulx et Gilbert Guilbault.

### 1955

*L'Éternel Mari* d'après Dostoïevski. Mise en scène : Jacques Mauclair. Théâtre de l'Amphitryon, Montréal, avril 1955. Conception de l'affiche ; décors de René Allio exécutés et brossés par Mousseau.

*La Fleur à la bouche* de Luigi Pirandello. Mise en scène : Jacques Mauclair. Théâtre de l'Amphitryon, Montréal, mai 1955. Repris en juin à la salle du Gesù. Dispositif scénique, éclairages et conception de l'affiche.

*La Leçon* d'Eugène Ionesco. Mise en scène : Jacques Mauclair. Théâtre de l'Amphitryon, Montréal, mai 1955. Repris en juin à la salle du Gesù. Dispositif scénique, éclairages et conception de l'affiche.

*La Demande en mariage* d'Anton Tchekhov. Mise en scène : Jacques Mauclair. Théâtre de l'Amphitryon, Montréal, juin 1955. Dispositif scénique, éclairages et conception de l'affiche.

*Georges Dandin* de Molière. Mise en scène : Philippe Grenier. Théâtre de l'Amphitryon, Montréal, juillet 1955. Dispositif scénique, éclairages et conception de l'affiche.

#### 1956

*The Trial* de Franz Kafka. Mise en scène : Rupert Caplan. Théâtre du Nouveau Monde, salle du Gesù, Montréal, 13-24 mars 1956. Conception de l'affiche et de la page frontispice du programme.

*L'Échange* de Paul Claudel. Mise en scène : Jean Gascon. Théâtre du Nouveau Monde, salle du Gesù, Montréal, 5-28 avril 1956; théâtre Capitole, Québec, 30 avril 1956. Dispositif scénique, éclairages et conception de l'affiche et de la page frontispice du programme.

*Six personnages en quête d'auteur* de Luigi Pirandello. Mise en scène : Paul Hébert. Théâtre d'été Chantecler, Sainte-Adèle (Québec), 18 juillet-25 août 1956. Conception de l'affiche et réalisation des décors à partir d'une conception de Chiriaeff.

#### 1959

*Une femme douce* d'après Dostoïevski. Mise en scène : Roland Laroche. L'Égrégore, La Boulangerie, Montréal, novembre-décembre 1959. Dispositif scénique, éclairages et conception de l'affiche et de la page frontispice du programme.

#### 1960

*Fin de partie* de Samuel Beckett. Mise en scène : Jacques Zouvi. Théâtre de l'Égrégore, Montréal, avril 1960. Dispositif scénique, éclairages et conception de l'affiche et de la page frontispice du programme.

*La Mort à vivre* (spectacle multidisciplinaire monté par Les Nomades). Théâtre Orpheum, Montréal, 7-9 avril 1960. Mousseau conçoit le costume pour la chorégraphie de Françoise Riopelle, *La Chanson de Quetzalcoatl*.

*Le Pélican* d'Auguste Strindberg. Mise en scène : Charles Dumas. Théâtre de l'Égrégore, Montréal, juin 1960. Dispositif scénique, éclairages et conception de l'affiche et de la page frontispice du programme.

*Été et fumées* de Tennessee Williams. Mise en scène : André Pagé. Théâtre de l'Égrégore, Montréal, novembre 1960. Dispositif scénique, éclairages et conception de l'affiche.

#### 1961

*Été et fumées* de Tennessee Williams. Mise en scène : André Pagé. Théâtre de l'Égrégore, théâtre d'Estérel, Sainte-Marguerite (Québec), 8-16 juillet; 20-22 et 28 juillet 1961. Dispositif scénique, éclairages et conception de l'affiche et de la page frontispice du programme. Reprise du spectacle présenté en 1960.



Décor de Mousseau pour *Fin de partie* de Samuel Beckett.  
Théâtre de l'Égrégore, 1960.



*La Chanson de Quetzalcoatl*, chorégraphie de Françoise Riopelle,  
1960. Costume de Mousseau.

*Une femme douce* d'après Dostoïevski. Mise en scène : Roland Laroche. Théâtre de l'Égrégore, théâtre d'Estérel, Sainte-Marguerite (Québec), 24-27 juillet ; 3-6 août 1961. Dispositif scénique et éclairages. Reprise du spectacle présenté en 1959.

*Semaine internationale de musique actuelle*. La Comédie canadienne, Montréal, 3-8 août 1961. Sous la direction de Pierre Mercure. Mousseau réalise les éclairages pour de nombreux spectacles, notamment pour *A Grapefruit in the World of Park* de Yoko Ono.

*Semaine internationale de musique actuelle*. La Comédie canadienne, Montréal, 3-8 août 1961. Sous la direction de Pierre Mercure. *Atlas Eclipticalis with Winter Music* de John Cage, *Poème électronique* d'Edgard Varèse et *Sonant* de Mauricio Kagel : des lanternes et sculptures lumineuses de Mousseau comptent parmi les effets de scène ainsi que les tableaux du peintre Jean McEwen. *Dromenon*, chorégraphie de James Waring : des sculptures lumineuses de Mousseau ainsi que des céramiques de Claude Vermette contribuent aux effets de scène. *La Compagnie Alwin Nikolais* (chorégraphie) : des sculptures lumineuses de Mousseau ainsi que des tableaux de Lise Gervais forment l'environnement scénique.

*Incandescence* de Françoise Riopelle. La Comédie canadienne, Montréal, 6 août 1961. Dans le cadre de la *Semaine internationale de musique actuelle*. Dispositif scénique, éclairages et conception des costumes.

*Magie rouge* de Michel de Ghelderode. Mise en scène : Roland Laroche. Théâtre de l'Égrégore, septembre-octobre 1961. Dispositif scénique et éclairages.

## 1962

*Le Château de Barbe-Bleue*, opéra de Béla Bartók. Réalisation : Pierre Mercure. Émission *L'Heure du concert*, Radio-Canada, 1<sup>er</sup> février 1962. Mousseau a agi à titre de conseiller artistique pour l'ensemble de la production aux côtés de Pierre Mercure, de Roland Laroche à la mise en scène, de Jean-Claude Rinfret aux décors et d'Yves Dallaire aux éclairages.

*Jeux d'Arlequin*, chorégraphie de Ludmilla Chiriaeff (musique d'André Gretry). Les Grands Ballets Canadiens, émission *L'Heure du concert*, Radio-Canada, 22 février 1962. Conception des panneaux du décor et des éclairages.

*Ce fou de Platonov* d'Anton Tchekhov. Mise en scène : André Pagé. Théâtre de l'Égrégore, Montréal, mars 1962. Dispositif scénique et éclairages.

## 1963

*Variations sur la pierre*, lecture de poèmes de Michel Van Schendel faite par l'auteur sur une musique de Pierre Mercure et chorégraphie de Françoise Riopelle. Galerie Claude Haefely, Montréal, 1<sup>er</sup>-5 mars 1963. Disposition graphique.

*Tétrachromie*. Les Grands Ballets Canadiens, Place des Arts, Montréal, 3 octobre 1963. Dans le cadre du gala d'ouverture de la Place des Arts. Dispositif scénique et éclairages.

*Le roi se meurt* d'Eugène Ionesco. Mise en scène : Jean-Pierre Ronfard. Théâtre de l'Égrégore, Montréal, novembre 1963. Éclairages.

#### 1964

*Monsieur Bonhomme et les incendiaires* de Max Frisch. Mise en scène : André Pagé. Théâtre de l'Égrégore, Montréal, mars 1964. Dispositif scénique, éclairages et conception de l'affiche et de la page frontispice du programme.

*Fin de partie* de Samuel Beckett. Mise en scène : Jacques Zouvi. Théâtre de l'Égrégore, Montréal, 20 avril-7 mai 1964. Dispositif scénique, éclairages et conception de l'affiche et de la page frontispice du programme. Reprise du spectacle présenté en 1960.

*Équinoxe du printemps cosmique* (bal masqué organisé par l'Association espagnole). Montréal, 2 mai 1964. Décoration de la salle, conception et réalisation des costumes et des masques.

4<sup>e</sup> Music-Hall canadien. Mise en scène : Roland Laroche. Place des Arts, salle Wilfrid-Pelletier, Montréal, 22-24 mai 1964. Dispositif scénique.

Défilé de la Saint-Jean-Baptiste. Coordonnateurs : Jean Gascon, Paul Buissonneau. Montréal, 24 juin 1964. Mousseau réalise deux chars allégoriques.

5<sup>e</sup> Music-Hall canadien : *Les Belles Époques du Music-Hall*. Mise en scène : Roland Laroche. Place des Arts, salle Wilfrid-Pelletier, Montréal, 5-8 novembre 1964. Dispositif scénique.

#### 1965

6<sup>e</sup> Music-Hall canadien : *Zéro de conduite*. Mise en scène : Roland Laroche. Place des Arts, salle Wilfrid-Pelletier, Montréal, 2 et 3 janvier 1965. Dispositif scénique et éclairages.

#### 1966

*Une femme douce* d'après Dostoïevski. Mise en scène : Roland Laroche. Théâtre de l'Égrégore, tournée européenne (France, Belgique, Suisse, Luxembourg), mai 1966. Dispositif scénique et éclairages.

#### 1968

*Hamlet prince du Québec* de Robert Gurik. Mise en scène : Roland Laroche. Théâtre de l'Escale, Port de Montréal, 17 janvier-11 février 1968. Éclairages.

*Culture vivante* (événement multidisciplinaire organisé par le ministère des Affaires culturelles). Tournée dans le Nord-Est québécois (La Sarre, Ville-Marie, Amos, Val-d'Or, Senneterre, Rouyn), 13 mars-20 mai 1968. Environnement scénique : panneaux, mannequins, masques, projections d'images et éclairages.

*Rhinocéros* d'Eugène Ionesco. Mise en scène : Albert Millaire. Théâtre du Nouveau Monde, Place des Arts, salle Port-Royal, Montréal, 22 mars-21 avril 1968. Dispositif scénique, éclairages et conception des têtes de rhinocéros en résine.

*Hosanna Osaka O*, chorégraphie de Jeanne Renaud. Le Groupe de la Place Royale, Centaur Theatre, Montréal, juillet 1968. Conception des costumes, éclairages et régie.

### 1969

*La Visite de la vieille dame* de Friedrich Dürrenmatt. Mise en scène : Jean-Guy Sabourin. Théâtre du Capricorne, Centre national des arts, Ottawa, 30 septembre-11 octobre 1969. Dispositif scénique et éclairages.

### 1970

*Le Renard* d'Igor Stravinsky, chorégraphie de Jeanne Renaud. Le Groupe de la Place Royale, Centre national des arts, Ottawa, 2-3 janvier 1970. Conception des costumes et éclairages.

*Bien à moi marquise* de Marie Savard et *La Duchesse de Langeais* de Michel Tremblay (programme double). Mise en scène : André Brassard. Théâtre de Quat'sous, Montréal, 18 février-15 mars 1970. Dispositif scénique et éclairages.

*Donald Lautrec* (spectacle). La Comédie canadienne, Montréal, 30 mars-5 avril 1970. Dispositif scénique.

*Aux yeux des hommes* de John Herbert. Mise en scène : André Brassard. Théâtre de Quat'sous, Montréal, avril 1970. Dispositif scénique et éclairages.

*Hosanna Osaka O*, chorégraphie de Jeanne Renaud. Le Groupe de la Place Royale, salle du Gesù, Montréal, mai 1970. Présentée dans le cadre de la Semaine populaire de musique québécoise contemporaine. Conception des costumes et éclairages.

*Demain matin Montréal m'attend*, comédie musicale de Michel Tremblay. Mise en scène : André Brassard. Jardin des étoiles, Terre des Hommes, Montréal, août 1970. Éclairages.

*Jeux de massacre* d'Eugène Ionesco. Mise en scène : Jean-Louis Roux. Théâtre du Nouveau Monde, Place des Arts, salle Port-Royal, Montréal, 15 octobre-14 novembre 1970. Dispositif scénique, éclairages et conception des costumes et des masques.

*Jean-Pierre Ferland* (spectacle). Place des Arts, salle Wilfrid-Pelletier, Montréal, 26 novembre-6 décembre 1970. Éclairages.

### 1971

*The Architect and the Emperor of Assyria (L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie)* de Fernando Arrabal. Mise en scène : Savage God. Centaur Theatre, Montréal, 6-31 janvier 1971. Dispositif scénique, éclairages, costumes et conception de l'affiche.

*Baudelaire* (collage de textes). Mise en scène : Roland Laroche. Cégep de Saint-Hyacinthe (Québec), 29 et 30 mai 1971 ; 4-6 juin 1971. Mousseau réalise l'environnement, le décor mobile, les costumes, les maquillages et les éclairages.



Costumes de Mousseau pour *Le Renard* d'Igor Stravinsky.  
Chorégraphie de Jeanne Renaud, Le Groupe de la Place Royale, 1970.

*Opération-Théâtre* (collage de textes). Réalisation : Gilles Marsolais. Mise en scène : Roland Laroche. Nouvelle Compagnie théâtrale, salle du Gesù, Montréal, 27 septembre-5 novembre 1971. Dispositif scénique et éclairages.

*Total Eclipse* de Christopher Hampton. Mise en scène : Elsa Bolam. Centaur Theatre, Montréal, 20 octobre-13 novembre 1971. Dispositif scénique et éclairages.

*Boesman and Lena* d'Athol Fugard. Mise en scène : Alan Scarfe. Centre Saidye Bronfman du YM/YWHA, Montréal, 27 décembre 1971-23 janvier 1972. Dispositif scénique et éclairages.

### 1972

*Les oranges sont vertes* de Claude Gauvreau. Mise en scène : Jean-Pierre Ronfard. Théâtre du Nouveau Monde, Place des Arts, salle Port-Royal, Montréal, 13 janvier-12 février 1972. Reprise du 8-23 septembre 1972 à La Comédie canadienne, Montréal. Dispositif scénique et éclairages.

### 1979

*Histoire du soldat* d'Igor Stravinsky. Mise en scène : Roland Laroche. Jeunesses musicales du Canada. Place des Arts, Montréal, 16 décembre 1979. Tournée au Québec et au Nouveau-Brunswick. Dispositif scénique et éclairages.

### 1981

*Les Jeux de la vérité* (collage de textes). Mise en scène : Jean Dalmain. Conservatoire d'art dramatique, Montréal, 16-21 décembre 1981. Dispositif scénique, éclairages et conception des costumes.

### 1986

*Les objets parlent* de Jean-Pierre Ronfard. Mise en scène de l'auteur. Nouveau Théâtre Expérimental, Espace libre, Montréal, du 3 au 20 décembre 1986. Éclairages.

### 1988

*Michel Rivard* (spectacle). Théâtre Maisonneuve, Place des Arts, Montréal, 4-5, 9-12 mars 1988. Mousseau conçoit le fond de scène.

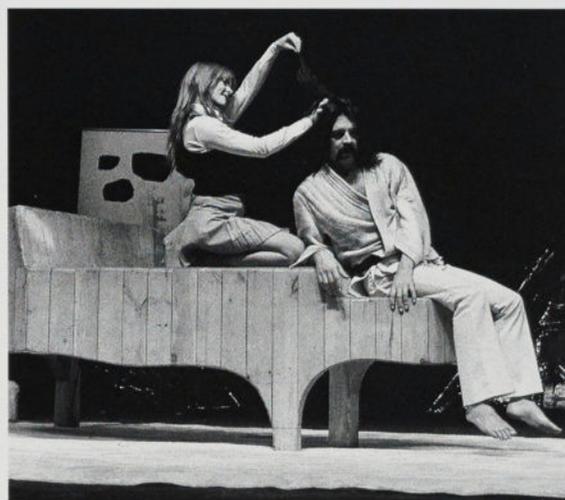
*Récital de danse* de Françoise Sullivan et Jeanne Renaud. Musée d'art contemporain de Montréal, 29, 30 avril et 1<sup>er</sup> mai 1988. Reprise, à l'occasion du quarantième anniversaire de *Refus global*, de chorégraphies présentées le 3 avril 1948 à la maison Ross, à Montréal. Les costumes, la reconstitution du dispositif scénique et les éclairages sont de Mousseau.

### 1992

*Œuvres d'alors, 3<sup>e</sup> édition : Ginette Boutin danse Françoise Sullivan* (spectacle organisé par Danse-Cité). L'Agora de la danse, Montréal, 9-20 septembre 1992. Au programme : *Femme archaïque*, *Black and Tan*, *Dédale*, *À tout prendre*, *Elles*. Reconstitution des costumes pour *Black and Tan* et *Femme archaïque* d'après les concepts originaux de Mousseau.



Décor de Mousseau pour *The Architect and the Emperor of Assyria*  
(*L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie*) de Fernando Arrabal.  
Centaur Theatre, 1971.



Katerine Mousseau et Roger Blay dans  
*Les oranges sont vertes* de Claude Gaultier.  
Théâtre du Nouveau Monde, 1972.  
Dispositif scénique et éclairages de Mousseau.  
Photo: André Le Coz



Restaurant Chez son père, Montréal, 1963.  
Murale lumineuse, lanternes et rideau en céramique  
conçus par Mousseau.

## Principaux travaux intégrés

murales, vitraux, décoration, environnements, coloration architecturale\*

### 1953

Restaurant L'Échourie, Montréal. Décoration de l'intérieur. Détruit.

### 1958

Centre Notre-Dame, collège Notre-Dame, Montréal. Murale extérieure en céramique réalisée en collaboration avec Claude Vermette. Dimensions : 6,60 x 2,85 m. Architecte : Gérard Notebaert.

Centre Notre-Dame, collège Notre-Dame, Montréal. Murale intérieure en blocs de ciment. Dimensions : 1,83 x 3,65 m. Architecte : Gérard Notebaert.

Pavillon-restaurant du lac des Castors, parc du Mont-Royal, Montréal. Cinq murales extérieures en céramique réalisées en collaboration avec Claude Vermette. Firme d'architectes : Affleck, Desbarats, Dimakopoulos, Lebensold, Michaud et Sise. Œuvres détruites.

Chapelle protestante de l'Hôpital général de Montréal, Montréal. Vitrail en fibre de verre et en résine colorée. Dimensions : 3,24 x 2,28 m. Architecte : Hazen Sise. Œuvre détruite.

Union régionale des caisses populaires, Saint-Jérôme de Métabetchouan (Québec). Murale intérieure en céramique réalisée en collaboration avec Claude Vermette. Architecte : Jacques Coutu.

### 1959

Aéroport international de Montréal, Dorval (Québec). Murale intérieure en céramique réalisée en collaboration avec Claude Vermette. Dimensions : 2,64 x 6,10 m. Firmes d'architectes : Illsley, Templeton et Archibald ; Larose et Larose.

École secondaire Regina Mundi, Saint-Laurent (Québec). Murale extérieure en céramique réalisée en collaboration avec Claude Vermette. Dimensions : 7,32 x 7,32 m. Architecte : Boulva.

Centre d'achats Rockland, Mont-Royal (Québec). Deux vitraux en fibre de verre. Architecte : Victor Pries. Œuvres détruites.

Chapelle du séminaire de Joliette (Québec). Vitrail en verre coloré. Dimensions : 10,05 x 28,34 m. Architecte : Gérard Notebaert. Œuvre aujourd'hui démontée.

**1960**

Aéroport international de Montréal, Dorval (Québec). Sculptures lumineuses (lanternes) intégrées à l'espace VIP. Œuvres aujourd'hui détruites ou dispersées.

Compagnie Ciba, Dorval (Québec). Murale intérieure en céramique réalisée en collaboration avec Claude Vermette. Dimensions : 2,74 x 12,19 m. Architecte : Percy Booth.

Édifice des Jeunesses musicales du Canada, Mont-Orford (Québec). Sculptures lumineuses et plafonniers intégrés au hall et à la salle de concert.

**1961**

Chapelle catholique de la Boys' Farm and Training School, Shawbridge (Québec). Retable en fibre de verre et en résine colorée. Dimensions : 2,44 x 3,65 m. Aujourd'hui installé à l'église de Saint-Adolphe-d'Howard (Québec).

Édifice du journal *The Montreal Star*, Montréal. Murale lumineuse intérieure en fibre de verre et en résine colorée. Dimensions : 2,43 x 4,26 m. Cet édifice est aujourd'hui occupé par le journal *The Gazette*.

**1962**

Siège social d'Hydro-Québec, Montréal. Murale lumineuse intérieure en fibre de verre et en résine colorée. Dimensions : 4,57 x 22,86 m. Architecte : Gaston Gagné.

Palais de justice de Drummondville (Québec). Murale intérieure en fibre de verre et en résine colorée. Dimensions : 2,54 x 6,7 m. Firme d'architectes : Audet et Blais.

Édifice de la Fédération des collèges classiques, Montréal. Deux portes en fibre de verre et en résine colorée. Dimensions : 2,13 x 1,82 chacune. Architectes : Roux, Morin et Langlois. Œuvre aujourd'hui démontée. Cet édifice est aujourd'hui occupé par l'Association des institutions d'enseignement secondaire.

**1963**

Église Saint-Gérard-Majella, Saint-Jean-sur-Richelieu (Québec). Choix de la gamme de couleurs des vitraux en fibre de verre. Firme d'architectes : Affleck, Desbarats, Dimakopoulos, Lebensold et Sise. Cet édifice a obtenu la médaille Massey du Canada pour l'architecture.

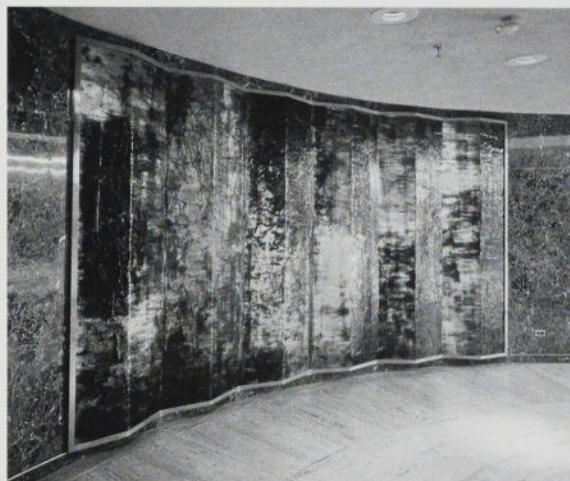
Restaurant Chez son père, Montréal. Murale lumineuse intérieure en fibre de verre et en résine colorée, lanternes, rideau de céramique. Dimensions de la murale : 4,27 x 1,83 m. Œuvres aujourd'hui détruites ou dispersées.

**1964**

Théâtre de l'Égrégore, Montréal. Décoration de l'intérieur. Détruit.



Murale en céramique, école secondaire Regina Mundi,  
Saint-Laurent (Québec), 1959.



Murale lumineuse en fibre de verre et en résine colorée, édifice du  
journal *The Montreal Star* (aujourd'hui occupé par le journal  
*The Gazette*), 1961.

### 1965

Banque canadienne nationale (aujourd'hui Banque nationale du Canada), succursale Côte-des-Neiges, Montréal. Murale intérieure en aluchromie (onze panneaux juxtaposés). Dimensions: 2,43 x 12,80 m (l'ensemble). Déménagée partiellement (huit panneaux) en 1983 au nouveau siège social de la Banque nationale du Canada, rue de la Gauchetière Ouest, à Montréal.

Centre civique et culturel, Trois-Rivières (Québec). Vitrail en fibre de verre et en résine colorée en forme de «L». Dimensions: 1,82 x 3,16 m ; 1,82 x 2,74 m. Firme d'architectes: Leclerc, Villeneuve, Denoncourt et Denoncourt.

Résidence Thérèse-Casgrain (résidence des étudiantes), Université de Montréal, Montréal. Décoration intérieure et coloration architecturale. Firme d'architectes: Papineau, Gérin-Lajoie et LeBlanc. Cet édifice a obtenu la médaille Massey du Canada pour l'architecture.

### 1966

Station de métro Peel, Montréal. Murales intérieures en céramique (54) et coloration architecturale. Diamètre des murales: 1,83 m (48); 3,65 m (6). Les murales furent réalisées en collaboration avec Claude Vermette. Architectes: Papineau, Gérin-Lajoie et LeBlanc.

Hôtel Le Château Champlain, Montréal. Cinq portes d'ascenseur en aluchromie. Dimensions: 1,06 x 3,19 m chacune. Architecte: Roger D'Astous. Œuvres détruites.

Église Saint-Maurice, Laval (Québec). Vitrail en verre laminé. Architecte: Roger D'Astous.

Hôtel l'Estérel, Ville d'Estérel (Québec). Objets lumineux en fibre de verre. Architecte consultant: Roger D'Astous. Œuvres aujourd'hui détruites ou dispersées.

Discothèque Mousse-Spachthèque, Montréal. Conception de l'environnement. Détruit.

### 1967

Palais de justice de Percé (Québec). Vitrail (trois panneaux) en fibre de verre et en résine colorée. Dimensions: 0,79 x 2,28 m (deux panneaux); 1,52 x 2,95 m (un panneau). Architecte: Jean Michaud.

Discothèque Métrothèque, station de métro Berri-de-Montigny (aujourd'hui Berri-UQAM), Montréal. Conception de l'environnement. Détruit.

Discothèque Mousse-Spachthèque, Québec. Conception de l'environnement. Détruit.

Discothèque Le Crash, Montréal. Conception de l'environnement. Détruit.

### 1968

Discothèque Mousse-Spachthèque, Ottawa. Conception de l'environnement. Détruit.

Discothèque Mousse-Spachthèque, Alma (Québec). Conception de l'environnement. Détruit.

Discothèque Mousse-Spachthèque, Varennes (Québec). Conception de l'environnement. Détruit.



Discothèque Le Crash, Montréal, 1967.

Photo : Marc-André Gagné

**1969**

Église St. John the Apostle, Ottawa. Vitrail en fibre de verre et en résine colorée. Architecte : Roger D'Astous.

**1970**

Gouvernement du Canada, immeuble Jackson, Ottawa. Murale extérieure en céramique. Dimensions : 5,48 x 3,96 m. Architectes : Strutt, Fraic, Adamson et Mraic.

**1972**

Discothèque Chez le père Mousse, Montréal. Conception de l'environnement. Détruit.

**1976**

Station de métro Viau, Montréal. Murale intérieure en céramique. Dimensions : 3,60 x 13,53 m. Architecte : Irving Sager. Conception : 1975.

Station de métro Honoré-Beaugrand, Montréal. Deux murales intérieures en céramique. Dimensions : 6,10 x 28,62 m chacune. Architecte : Yves Bernard. Conception : 1975.

Station de métro Square-Victoria, Montréal. Murale intérieure en plastique laminé. Dimensions : 2,44 x 6,71 m. Architecte : Irving Sager.

Discothèque La Mouche à feu, Montréal. Conception de l'environnement. Détruit.

**1977**

Gouvernement du Canada, Place d'accueil, édifice Portage III, Hull (Québec). Deux murales en céramique. Dimensions : 4,26 x 65,83 m chacune. Firme d'architectes : David, Dimakopoulos et Boulva.

**1978**

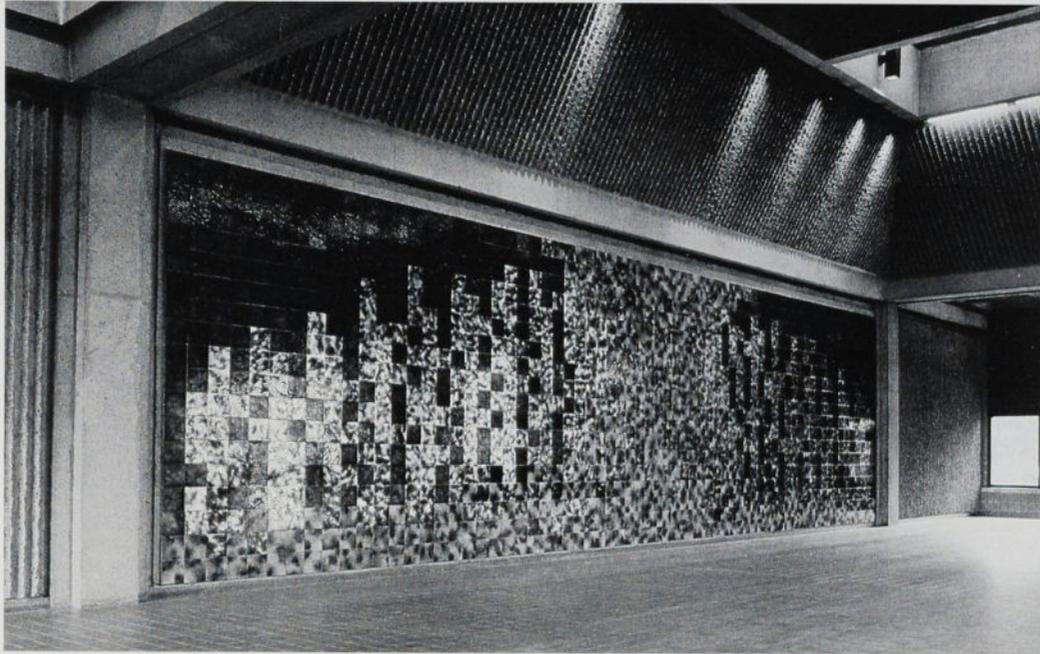
Gouvernement du Canada, édifice Portage III, Hull (Québec). Murale/fontaine lumineuse en verre lamellé réalisée en collaboration avec Pierre Osterrath. Dimensions : 3,66 x 6,55 m. Firme d'architectes : David, Dimakopoulos et Boulva.

Société de transport de la Communauté urbaine de Montréal, garage Angrignon, Montréal. Quatre murs extérieurs : peinture cuite sur acier galvanisé. Dimensions : mur nord : 3,40 x 3,66 m ; mur est : 10,49 x 4,11 m ; mur sud : 3,40 x 3,66 m ; mur ouest : 10,49 x 1,98 m. Architecte : Yves Bernard. Conception : 1977.

**1980**

Caisse populaire de la CSN, Montréal. Vitrail et décoration. Dimensions de la murale : 5,34 x 2,59 m.

\* Entre 1958 et 1978, Mousseau travaille à plusieurs reprises à titre de consultant en coloration architecturale. Entre autres réalisations dans ce domaine, mentionnons ses collaborations avec l'architecte Gérard Notebaert (collège Notre-Dame, Montréal, 1958 ; séminaire de Joliette [Québec], 1958-1960 ; collège de Matane [Québec], 1958-1960), avec la firme d'architectes Papineau, Gérin-Lajoie et LeBlanc (station de métro Peel, Montréal, 1966) et avec le Bureau de transport métropolitain de Montréal (notamment le choix des couleurs pour l'intérieur des wagons du métro de Montréal, 1976).



Murale en céramique, station de métro Viau, 1976.

## Repères bibliographiques

*La version exhaustive de la biobibliographie Mousseau, comportant plus de 2 000 notices, est disponible sur le site Web de la Médiathèque du Musée d'art contemporain de Montréal (URL : <http://Media.MACM.qc.ca>)*

### Livres et catalogues d'expositions

La peinture canadienne moderne : 25 années de peinture au Canada-français. – Roma : De Luca Editore, 1962. – 156 p.

Galerie Nova et Vetera. – Mousseau : Rétrospection de vingt ans. – Saint-Laurent : la Galerie, 1963. – [8] p. – Présence de l'art, n° 15 (9 déc. 1963)

Ministère des Affaires culturelles : Musée d'art contemporain. – Jean-Paul Mousseau : aspects. – Québec : le Ministère, 1967. – 44 p.

Gagnon, François-Marc. – Paul-Émile Borduas (1905-1960) : biographie critique et analyse de l'œuvre. – Montréal : Fides, 1978. – 560 p. – ISBN 0-7755-0698-2

Borduas, Paul-Émile. – Écrits 1. – Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 1987. – 700 p. – ISBN 2-7606-0761-5

Bourassa, André-G. ; Lapointe, Gilles. – Refus global et ses environs : 1948-1988. – Québec : Bibliothèque nationale du Québec ; Montréal : L'Hexagone, 1988. – 184 p. – ISBN 2-89006-305-4

Ellenwood, Ray. – Egregore : a history of the Montreal automatist movement. – Toronto : Exile, 1992. – 357 p. – ISBN 1-550966-021-0

Dussault, Jean-Claude ; Gauvreau, Claude. – Correspondance 1949-1950. – Montréal : L'Hexagone, 1993. – 458 p. – (Œuvres de Claude Gauvreau ; 4). – ISBN 2-89006-499-9

### Textes dans périodiques

Boulanger, Rolland. – « L'automatisme particulier de Jean-Paul Mousseau ». – Montréal-Matin. – (15 nov. 1948). – P. 12, 14

Doyon, Charles. – « Les tissus Mousseau ». – Le Clairon. – (4 juin 1948). – P. 5

Doyon, Charles. – « La vie artistique : "Jean-Paul Mousseau" ». – Le Clairon. – (26 nov. 1948). – P. 4

Repentigny, R[odolphe] de. – « Jean-Paul Mousseau fait sa rentrée ». – La Presse. – (23 oct. 1954). – P. 76

Gladu, Paul. – « Jean-Paul Mousseau, à L'Actuelle : de simples taches qui sont de belles taches ». – Le Petit Journal. – (8 avril 1956). – P. 57

Grandpré, Pierre de. – « Au théâtre du Nouveau Monde : "L'Échange" de Paul Claudel ». – Le Devoir. – (9 avril 1956). – P. 2

Repentigny, R[odolphe] de. – « Peinture à haute-tension ». – La Presse. – (24 mars 1956). – Sous « Images et plastiques ». – P. 74

Repentigny, R[odolphe] de. – « Au Gesù : "L'Échange" : riche interprétation de J.-L. Roux ; décor théâtral de Mousseau ». – La Presse. – (6 avril 1956). – P. 24

Repentigny, R[odolphe] de. – « Une collaboration à encourager ». – La Presse. – (26 avril 1958). – Sous « Images et plastiques ». – P. 53

Hénault, Gilles. – « Au théâtre de l'Égrégore : Tennessee Williams nous tend un miroir dans "Été et fumées" ». – Le Devoir. – (4 nov. 1960). – P. 8

Sarrazin, Jean. – « Les objets lumineux de Mousseau ». – La Presse. – (16 avril 1960). – P. 38

- Straram [sic], Patrick. – «Un théâtre expérimental d'aujourd'hui : pour que l'aventure soit sensée». – *Vie des Arts*. – N° 18 (printemps 1960). – P. 43-44
- «La murale du nouvel édifice de l'Hydro-Québec est choisie = Selection of the mural for Hydro-Québec's [sic] new building». – *Entre nous*. – Vol. 41, n° 10 (oct. 1961). – Mensuel d'Hydro-Québec. – P. 14-16
- Jenson, Michel. – «Une heure avec Jean-Paul Mousseau». – *La Réforme*. – Vol. 7, n° 22 (26 août 1961). – Entrevue. – P. 4
- Lasnier, Yves. – «Grâce au "plastique translucide", le peintre Jean-Paul Mousseau a pu franchir le mur de la peinture!». – *Le Devoir*. – (4 févr. 1961). – Entrevue. – P. 11
- Keable, Jacques. – «À l'Égrégore : première américaine de "Ce fou de Platonov"». – *La Presse*. – (3 mars 1962). – Entrevue. – P. 23
- Jasmin, Claude. – «Les tellu-modulations de Mousseau». – *La Presse*. – (11 mai 1963). – Supplément [Arts et Lettres]. – P. 22
- Bourgault, Pierre. – «"Je ne suis pas né pour un petit pain" : Mousseau». – *La Presse*. – (8 févr. 1964). – Entrevue. – P. 1, 3
- Godin, Gérald. – «"Ici, tu plies ou tu crèves !" : Mousseau». – *Le Magazine Maclean*. – (Oct. 1964). – Repris sous le titre «L'histoire de Mousseau : "Ici, tu plies ou tu crèves !"», dans *Québec underground 1962-1972 - Tome : 3*, Montréal : Les Éditions Médiart, 1973, numéro 17 de la revue *Médiart*, sous «Les Lone Rangers», p. 11-19. – P. 33-35, 88-90
- Gauthier, Robert. – «Le peintre Jean-Paul Mousseau : de la spatule à la Spachthèque». – *La Presse*. – (29 oct. 1966). – Supplément [Arts et Lettres]. – P. 28-31
- Robillard, Yves. – «Mousseau, discothèques et lieux multiples». – *La Presse*. – (30 sept. 1967). – Entrevue. – Repris dans *Québec underground 1962-1972 - Tome : 3*, Montréal : Les Éditions Médiart, 1973, numéro 17 de la revue *Médiart*, sous «Les Lone Rangers», p. 30-33. – P. 38
- Robillard, Yves. – «Mousseau, tel qu'en lui-même enfin...». – *La Presse*. – (23 déc. 1967). – Repris sous le titre «La rétrospective Mousseau» dans *Québec underground 1962-1972 - Tome : 3*, Montréal : Les Éditions Médiart, 1973, numéro 17 de la revue *Médiart*, sous «Les Lone Rangers», p. 20-21. – P. 36
- Dassylva, Martial. – «Un Ionesco à la mode Meyerhold». – *La Presse*. – (25 mars 1968). – P. 56
- Royer, Jean. – «Ionesco au TNM : la rhinocérite réinventée par Millaire-Mousseau». – *L'Action*. – (6 avril 1968)
- Gauvreau, Claude. – «L'épopée automatiste vue par un cyclope». – *La Barre du Jour*. – (Janv./août 1969). – P. 48-96
- Sabbath, Lawrence. – «Mousseau is a designing man : from the underground to a merry-go-round». – *The Montreal Star*. – (Oct. 31, 1970). – P. 20
- Berthiaume, Christiane. – «Le cercle de ses connaissances s'est élargi mais Mousseau reste un ami intime de Gauvreau». – *Dimanche-Matin*. – (16 févr. 1972). – P. 57
- Greffard, Madeleine ; Sabourin, Claude. – «Lectures de décors : entretiens avec Claude Fortin, Germain, Jean-Paul Mousseau, Guy Neveu et Robert Prévost, décorateur, et Robert Patoine, directeur de tournée». – *La Grande Réplique*. – Vol. 2, n° 1 (oct. 1978). – P. 29-41
- Gilbert, J.-P. – «Jean-Paul Mousseau : l'héritage du refus». – *Etc. Montréal*. – Vol. 1, n° 2 (hiver 1987-1988). – Entrevue. – P. 38-40

## Liste des œuvres

Les œuvres accompagnées d'un astérisque sont reproduites dans le catalogue

Cette liste ne regroupe que les peintures, les œuvres sur papier, les tissus peints, les sculptures, les objets lumineux, les reliures, etc., réalisés par Mousseau en tant qu'œuvres ou objets autonomes. L'exposition réunit également plusieurs documents (croquis, maquettes, photographies documentaires, etc.) liés aux principaux travaux intégrés de Mousseau (murales, environnements, etc.) et à ses réalisations dans le domaine des arts de la scène. Voir à ce sujet les sections Principales réalisations dans le domaine des arts de la scène et Principaux travaux intégrés.

1. \**Sans titre*, v. 1943  
Huile sur carton  
39,4 x 34,7 cm  
Collection particulière

2. *Sans titre*, v. 1944  
Huile sur carton  
31,3 x 41,5 cm  
Collection particulière

3. *Clown*, v. 1945  
Huile sur toile  
121,8 x 91,2 cm  
Collection particulière

4. \**Sans titre (autoportrait)*, 1945  
Huile sur carton collé sur panneau  
67,3 x 60 cm  
Collection particulière

5. *Owen Sound*, 1945  
Encre sur papier  
20,2 x 25,4 cm  
Collection particulière

6. *Sans titre*, v. 1945  
Encre sur papier  
25,3 x 20,2 cm  
Collection particulière

7. *Sans titre*, v. 1945  
Encre sur papier  
25,4 x 20,2 cm  
Collection particulière

8. *Sans titre*, 1945  
Encre sur papier  
27,7 x 21,5 cm  
Collection particulière

9. *Sans titre*, 1945  
Encre sur papier  
18,6 x 16,7 cm  
Collection Geoffrey Ewen, Toronto

10. *Sans titre*, v. 1945  
Encre sur papier  
22 x 18,5 cm  
Collection Françoise Sullivan, Montréal

11. \**Sans titre*, v. 1945  
Encre sur papier  
19,9 x 26,6 cm  
Collection particulière

12. \**Sans titre*, 1945  
Encre sur carton laminé sur carton  
25,7 x 20,3 cm  
Collection particulière

13. *Sans titre*, 1945  
Encre sur papier  
22,5 x 35 cm  
Collection Fernand Leduc, Paris

14. *Sans titre*, v. 1945  
Encre sur papier laminé sur carton  
25 x 14,4 cm  
Collection particulière

15. *Sans titre*, v. 1945  
Encre sur papier  
16 x 11 cm  
Collection Fernand Leduc, Paris

16. *Sans titre*, v. 1945  
Encre noire à la plume sur papier  
28 x 21,5 cm  
Collection Fernand Leduc, Paris

17. *Sans titre*, 1945  
Plume et encre noire sur papier vélin collé sur carton  
20 x 19,7 cm  
Collection Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa  
Don de Bruno M. et Ruby Cormier, Montréal, 1995

18. \**Sans titre*, v. 1945  
Graphite sur papier  
16,4 x 24,3 cm  
Collection particulière

19. \**Femme archaïque*, v. 1945  
Crayon gras sur bois  
119,3 x 36,7 x 2 cm  
Collection Françoise Sullivan, Montréal

20. *\*Sans titre*, v. 1945  
Fusain sur papier collé sur carton  
19,1 x 23 cm  
Collection Musée d'art contemporain de Montréal
21. *Sans titre*, 1945  
Graphite sur papier  
22,8 x 19 cm  
Collection particulière
22. *Sans titre*, v. 1946  
Huile sur carton  
35,2 x 38,8 cm  
Collection particulière
23. *\*Sans titre*, v. 1946  
Huile sur toile  
38,3 x 59,2 cm  
Collection particulière
24. *Sans titre*, v. 1946  
Huile sur toile  
34,5 x 42,5 cm  
Collection particulière
25. *Sans titre*, 1946  
Huile sur papier  
31 x 38 cm  
Collection Musée du Bas-Saint-Laurent, Rivière-du-Loup  
Fonds Janine Carreau et Pierre Gauvreau
26. *\*Sans titre*, 1946  
Huile sur papier  
37,9 x 56 cm  
Collection The Edmonton Art Gallery
27. *Sans titre*, v. 1946  
Gouache sur papier  
18 x 27,2 cm  
Collection particulière
28. *\*Sans titre*, 1946  
Gouache sur papier  
17,8 x 22,8 cm  
Collection particulière
29. *\*Sans titre*, 1946  
Gouache sur papier de soie  
21,6 x 27,6 cm  
Collection particulière
30. *Sans titre*, 1946  
Gouache sur papier de soie  
21,6 x 27,8 cm  
Collection particulière
31. *Sioux*, 1946  
Plume et encre noire sur papier vergé collé sur carton  
25 x 19,4 cm  
Collection Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa  
Don de Bruno M. et Ruby Cormier, Montréal, 1995
32. *\*La voie lactée se réveille*, 1946  
Plume et encre de Chine sur papier  
27,7 x 21,5 cm  
Collection Musée des beaux-arts de Montréal  
Achat, legs Harold Wilson, Marjorie Caverhill,  
Harry W. Thorpe et fonds Mona Prentice
33. *Sans titre*, v. 1946  
Encre sur papier  
20,3 x 18,9 cm  
Collection Musée d'art contemporain de Montréal  
Don de Bruno M. et Ruby Cormier
34. *\*Sans titre*, v. 1946  
Encre sur papier  
22,8 x 20 cm  
Collection particulière
35. *\*Sans titre*, 1946  
Encre sur papier  
9,6 x 14,8 cm  
Collection Musée d'art contemporain de Montréal
36. *Sans titre*, 1946  
Encre sur carton  
21,3 x 27,1 cm  
Collection particulière
37. *Sans titre*, 1946  
Encre sur carton  
10,1 x 15,2 cm  
Collection particulière
38. *Sans titre*, 1946  
Encre sur papier  
15,2 x 22,7 cm  
Collection particulière
39. *Sans titre*, 1946  
Encre sur papier marouflé sur carton  
26,7 x 20,9 cm  
Collection Mariette Rousseau-Vermette et Claude  
Vermette, Sainte-Adèle
40. *Sans titre*, 1946  
Encre et aquarelle sur papier  
14,5 x 9,3 cm  
Collection particulière

41. *Sans titre*, 1946  
Encre sur papier de soie  
27,7 x 21,5 cm  
Collection particulière
42. *Sans titre*, 1946  
Encre de couleur sur papier calque  
21,6 x 28 cm  
Collection particulière
43. *Sans titre*, 1946  
Encre sur papier  
22,3 x 15,2 cm  
Collection particulière
44. *Sans titre*, 1946  
Encre et aquarelle sur papier  
17,3 x 24,6 cm  
Collection Banque nationale du Canada, Montréal
45. *Sans titre*, 1946  
Encre et aquarelle sur papier collé sur carton  
27,3 x 37,5 cm  
Collection Musée du Québec, Québec  
Don anonyme
46. *Sans titre*, 1946  
Encre et gouache sur papier marouflé sur carton  
21,9 x 28,2 cm  
Collection Guido Molinari, Montréal
47. *Sans titre*, 1946  
Encre et gouache sur papier  
9,5 x 14,6 cm  
Collection particulière
48. *Sans titre*, 1946  
Collage avec encre sur papier buvard vert marouflé sur carton  
22,4 x 23,7 cm  
Collection Rollande Bengle, Outremont
49. *\*Sans titre*, 1946  
Collage avec encre sur papier buvard vert marouflé sur carton  
11,3 x 10,2 cm  
Collection particulière
50. *Sans titre*, 1946  
Collage avec encre sur papier buvard vert marouflé sur carton  
18,4 x 15,4 cm  
Collection particulière
51. *Sans titre*, 1946  
Mine de plomb sur papier calque  
21,7 x 27,9 cm  
Collection particulière
52. *Sans titre*, 1946  
Mine de plomb sur papier de soie  
21,6 x 27,8 cm  
Collection particulière
53. *Sans titre*, 1946-1947  
Encre sur tissu  
80 x 83,5 cm  
Collection Marthe Mousseau, Montréal
54. *Oiseaux voraces*, 1947  
Techniques mixtes sur toile de lin  
244,3 x 100,5 cm  
Collection Art Gallery of Windsor  
Don de Claude Boyer, 1994
55. *Sans titre*, 1947  
Huile sur toile  
17,5 x 25 cm  
Collection particulière
56. Carré de soie, 1947  
Huile sur soie  
86 x 90 cm  
Collection Renée Borduas, Belœil
57. *Sans titre*, 1947  
Gouache sur papier  
18 x 27,2 cm  
Collection Musée des beaux-arts de Montréal  
Achat, legs Harold Wilson, Marjorie Caverhill, Harry W. Thorpe et fonds Mona Prentice
58. *\*Un barbare passait*, 1947  
Encre sur papier  
17,9 x 25,1 cm  
Collection Musée d'art contemporain de Montréal  
Don de Bruno M. et Ruby Cormier
59. *Jeunesse. We Are: Struggle*, 1947  
Encre sur papier  
18,3 x 28 cm  
Collection particulière
60. *La Forteresse aux oiseaux migrants: Dubrovnik*, 1947  
Encre sur papier  
17,7 x 15,2 cm  
Collection particulière
61. *On construira quatre ponts*, 1947  
Encre, gouache et pastel sur papier collé sur carton  
30,4 x 45,3 cm  
Collection Musée du Québec, Québec  
Don anonyme

62. *La peur qui fuit la peur*, 1947  
Encre sur papier  
30,4 x 22,8 cm  
Collection particulière
63. *Sans titre*, 1947  
Encre sur papier  
30,3 x 22,8 cm  
Collection particulière
64. *Sans titre*, 1947  
Encre sur papier  
18 x 23,7 cm  
Collection particulière
65. *Sans titre*, 1947  
Encre sur papier  
22,9 x 30,5 cm  
Collection particulière
66. *Du la os o*, 1947  
Encre sur papier  
13,2 x 23,4 cm  
Collection particulière
67. *Sans titre*, 1947  
Encre sur papier  
22,5 x 30 cm  
Collection Marc Bellemare, Sillery
68. *Sans titre*, 1947  
Encre sur papier  
23 x 30,4 cm  
Collection particulière
69. *Sans titre*, 1947  
Encre sur papier  
23,5 x 19,9 cm  
Collection particulière
70. *\*Sans titre*, 1947  
Encre sur papier  
29,1 x 22,4 cm  
Collection Lavalin du Musée d'art contemporain de Montréal
71. *Sans titre*, 1947  
Encre sur papier  
30 x 22 cm  
Collection Fernand Leduc, Paris
72. *Sans titre*, v. 1947  
Encre et aquarelle sur papier  
22,5 x 28 cm  
Collection Marcelle Ferron, Outremont
73. *\*Sans titre*, 1947  
Encre et aquarelle sur papier  
22,2 x 30,2 cm  
Collection Lavalin du Musée d'art contemporain de Montréal
74. *\*Sans titre*, 1947  
Encre et aquarelle sur papier  
30,6 x 17,9 cm  
Collection Marie-France Mousseau, Boucherville
75. *Sans titre*, 1947  
Encre et aquarelle sur papier marouflé sur carton  
24,8 x 35,4 cm  
Collection Louise et Bernard Lamarre, Montréal
76. *Sans titre*, 1947  
Encre, aquarelle et crayons gras sur papier  
25,2 x 35,1 cm  
Collection Mariette Rousseau-Vermette et Claude Vermette, Sainte-Adèle
77. *Sans titre*, 1947  
Encre, fusain et pastel sur papier  
39,6 x 26,3 cm  
Collection particulière
78. *\*Sans titre*, 1947  
Collage avec pinceau, plume et encre noire sur carton  
18,2 x 24,4 cm  
Collection Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa
79. *Sans titre*, v. 1947  
Collage avec encre sur carton  
21 x 24,5 cm  
Collection Francine Grimaldi, Montréal
80. *\*Broche*, v. 1947  
Cuivre, laiton, fer, huile et colle  
3,9 x 6,8 x 1 cm  
Collection Renée Borduas, Belœil
81. *Amorphose*, 1948  
Techniques mixtes sur toile de lin  
244,3 x 100,7 cm  
Collection Art Gallery of Windsor  
Don de Claude Boyer, 1994
82. *Jupe*, v. 1948  
Pigment sur tissu  
74 x 151 cm  
Collection Suzanne Viau, Montréal
83. *\*Rideaux*, 1948  
Peinture sur tissu ; 2 éléments  
247 x 120 cm (chacun)  
Collection Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

84. *Sans titre*, 1948  
Gouache sur toile de lin  
86 x 142,5 cm  
Collection Musée du Québec, Québec  
Don anonyme
85. *\*Bataille moyenâgeuse*, 1948  
Gouache sur carton  
70 x 110 cm  
Collection Musée d'art contemporain de Montréal
86. *Sans titre*, 1948  
Gouache sur papier collé sur carton  
48,2 x 61,3 cm  
Collection Musée du Québec, Québec  
Don de Jean-Marie Roy, 1994
87. *Sans titre*, 1948  
Gouache sur papier  
48,1 x 60,9 cm  
Collection Musée des beaux-arts de Montréal  
Achat, collection Saidye et Samuel Bronfman d'art canadien
88. *\*Sans titre*, 1948  
Gouache sur papier  
50 x 34,2 cm  
Collection Sam Abramovitch, Outremont
89. *Sans titre*, 1948  
Encre sur papier  
29,2 x 22,9 cm  
Collection particulière
90. *\*Soldat Ubu*, 1948  
Encre sur papier  
27,9 x 20,6 cm  
Collection particulière
91. *Sans titre*, 1948  
Encre, aquarelle et graphite sur papier  
22,9 x 30,3 cm  
Collection particulière
92. *Sans titre*, 1948  
Encre et aquarelle sur papier  
30,4 x 45,6 cm  
Collection Musée d'art contemporain de Montréal  
Don de Bruno M. et Ruby Cormier
93. *\*Sans titre*, 1948  
Encre et aquarelle sur papier  
25,4 x 35,3 cm  
Collection Musée d'art contemporain de Montréal  
Don de Bruno M. et Ruby Cormier
94. *\*Sans titre*, 1948  
Tempera avec plume et encre noire sur papier buvard vert  
48,1 x 60,7 cm  
Collection Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa
95. *\*Jet fuligineux sur noir torturé*, 1949  
Huile sur toile  
104,6 x 114,4 cm  
Collection Vancouver Art Gallery
96. *\*Ville volcanique*, 1949  
Huile sur toile  
97 x 104,5 cm  
Collection particulière
97. *Sans titre*, 1949  
Huile sur toile  
28 x 27,4 cm  
Collection particulière
98. *\*Sans titre*, 1949  
Gouache sur papier  
29,6 x 22,1 cm  
Collection Guido Molinari, Montréal
99. *Sans titre*, 1951  
Gouache sur papier vélin  
22,6 x 30,5 cm  
Collection Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa  
Don de Bruno M. et Ruby Cormier, Montréal, 1995
100. *\*Sans titre*, 1951  
Gouache sur contreplaqué  
90,3 x 181,8 cm  
Collection Mariette Rousseau-Vermette et Claude Vermette, Sainte-Adèle
101. *\*Sans titre*, 1951  
Encre sur papier  
22,8 x 17,7 cm  
Collection particulière
102. *Sans titre*, 1951  
Encre sur papier  
22,9 x 17,7 cm  
Collection particulière
103. *Sans titre*, 1951  
Encre sur papier  
22,9 x 17,8 cm  
Collection particulière
104. *Sans titre*, 1951  
Encre sur papier  
22,9 x 17,8 cm  
Collection particulière

105. *Sans titre*, 1951  
Encre sur papier  
22,8 x 17,8 cm  
Collection particulière
106. *Sans titre*, v. 1951  
Encre sur papier  
12,6 x 20,3 cm  
Collection particulière
107. \**Sans titre*, v. 1951  
Encre sur papier  
20,3 x 12,6 cm  
Collection particulière
108. *Dynovaz telle que je la vois*, 1952  
Graphite sur papier  
20,4 x 12,6 cm  
Collection particulière
109. \**Soldat d'État à poil*, 1952  
Encre sur papier  
28 x 22 cm  
Collection Lavalin du Musée d'art contemporain de Montréal
110. *Sans titre [Cher Claude]*, 1952  
Encre sur papier  
11,5 x 19,5 cm  
Collection Janine Carreau et Pierre Gauvreau, Montréal
111. \**Sans titre*, 1952  
Encre sur papier  
20,4 x 12,7 cm  
Collection particulière
112. *Sans titre*, 1952  
Encre sur papier  
20,4 x 12,7 cm  
Collection particulière
113. *Sans titre*, 1952  
Encre sur papier  
20,4 x 12,7 cm  
Collection particulière
114. *Sans titre*, 1952  
Encre sur papier  
12,7 x 20,4 cm  
Collection particulière
115. *Sans titre*, 1952  
Encre sur papier  
12,7 x 20,4 cm  
Collection particulière
116. *Sans titre*, v. 1952  
Encre sur papier  
20,4 x 12,7 cm  
Collection particulière
117. *Sans titre*, 1952  
Encre sur papier  
20,4 x 12,7 cm  
Collection particulière
118. *Sans titre*, 1952  
Pinceau et encre de Chine sur papier  
22,8 x 17,8 cm  
Collection Musée des beaux-arts de Montréal  
Achat, legs Harold Wilson, Marjorie Caverhill, Harry W. Thorpe et fonds Mona Prentice
119. *Sans titre*, 1952  
Graphite sur papier vergé  
25,4 x 16,1 cm  
Collection Musée des beaux-arts de Montréal  
Achat, legs Harold Wilson, Marjorie Caverhill, Harry W. Thorpe et fonds Mona Prentice
120. *Sans titre*, 1952  
Graphite sur papier  
12,7 x 20,4 cm  
Collection particulière
121. \**Sans titre*, 1952  
Graphite sur papier  
25,4 x 16 cm  
Collection particulière
122. *Asiatique mauve*, 1954  
Huile sur toile  
102 x 76,5 cm  
Collection particulière
123. \**Composition abstraite*, 1954  
Huile sur toile  
127 x 76,2 cm  
Collection particulière
124. *Composition en jaune et gris*, 1954  
Huile sur toile  
77 x 102,5 cm  
Collection Gérard Gorce, Montréal
125. *Composition en vert*, 1954  
Huile sur toile  
101,6 x 76,2 cm  
Collection Garth H. Drabinsky, Toronto
126. \**Espace blanc*, 1954  
Huile sur support rigide  
103 x 72,5 cm  
Collection Roger A. Lindsay, Toronto

127. \**La Marseillaise*, 1954  
Huile sur support rigide  
101 x 74,8 cm  
Collection D' Jacques Dansereau, Sainte-Adèle
128. *À mon frère l'Africain*, 1954  
Gouache sur papier  
70,1 x 50 cm  
Collection particulière
129. *Au [sic] ma mie*, 1954  
Gouache sur carton  
55 x 34,5 cm  
Collection Musée des beaux-arts de Montréal  
Don de Gilles Corbeil
130. *Crucifixion*, 1954  
Gouache sur carton  
70,2 x 49,7 cm  
Collection Musée d'art contemporain de Montréal
131. *Le Cuivre (ou Jardin japonais)*, 1954  
Gouache sur carton  
68,7 x 48,7 cm  
Collection Banque nationale du Canada, Montréal
132. *Jazz*, 1954  
Gouache sur carton  
68,6 x 48,2 cm  
Collection Musée des beaux-arts de Montréal  
Don de Maurice Jodoin
133. \**Sans titre*, 1954  
Gouache sur carton mince marouflé sur carton  
70 x 49,8 cm  
Collection Musée d'art contemporain de Montréal  
Don de Bruno M. et Ruby Cormier
134. \**Sans titre*, 1954  
Gouache sur carton mince  
69 x 49,3 cm  
Collection Françoise Berd, Montréal
135. \**Sans titre (La Féerie des sens)*, 1954  
Gouache sur carton  
70 x 49,7 cm  
Collection Galerie Michel-Ange, Montréal
136. *Tonatiuh*, 1954  
Encre sur papier  
55,5 x 34,4 cm  
Collection Madeleine Des Rosiers, Piedmont
137. \**Quart de cercle*, 1955  
Huile sur toile  
101,7 x 76,5 cm  
Collection Banque royale du Canada, Montréal, 95072
138. *Sans titre*, 1955  
Huile sur masonite  
71,2 x 51,8 cm  
Collection Marie-France Mousseau, Boucherville
139. \**Libido*, 1955  
Caséine sur carton  
101 x 75 cm  
Collection Madeleine Lavallée Ferron, Saint-Lambert
140. \**Architecture*, 1956  
Huile sur toile  
102,5 x 76,5 cm  
Collection Musée des beaux-arts de Montréal  
Don de Bruno M. et Ruby Cormier
141. *Composition*, 1956  
Huile sur toile  
86,7 x 60,9 cm  
Collection Galerie d'art Leonard Et Bina Ellen, Université Concordia, Montréal  
Achat, Fonds Max et Iris Stern pour l'achat d'œuvres d'art
142. *Composition*, 1956  
Huile sur toile  
86,7 x 61 cm  
Collection Musée d'art de Joliette  
Don de Marcel Forget
143. *Crépuscule*, 1956  
Huile sur toile  
102,5 x 76 cm  
Collection Kaspar Gallery, Toronto
144. \**Équinoxe*, 1956  
Huile sur toile  
76,7 x 102,4 cm  
Collection Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto  
Don de Bruno M. et Ruby Cormier, Montréal, 1986
145. \**Indien Nord-Amérique*, 1956  
Huile sur toile  
76,2 x 101,4 cm  
Collection Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa
146. \**Sans titre*, v. 1956  
Huile sur toile  
86 x 61 cm  
Collection Roger Bellemare, Montréal
147. \**Sans titre*, 1956  
Huile sur toile  
126,6 x 101,8 cm  
Collection particulière

148. \**Sans titre (Le Feu scellé)*, 1956  
Huile sur toile  
51,2 x 81,5 cm  
Collection Lavalin du Musée d'art contemporain de Montréal
149. *Sans titre*, 1956  
Caséine sur papier  
56,5 x 77,8 cm  
Collection Garth H. Drabinsky, Toronto
150. Dessin pour l'exemplaire «C» de *Sur fil métamorphose* de Claude Gauvreau, 1956  
Encre de Chine et encre bleue sur papier  
25,4 x 15,9 cm  
Collection Musée des beaux-arts de Montréal  
Don de Gilles Corbeil
151. Pointe sèche pour l'exemplaire «C» de *Sur fil métamorphose* de Claude Gauvreau, 1956  
13,8 x 10,9 cm  
Collection Musée des beaux-arts de Montréal  
Don de Gilles Corbeil
152. *Sans titre*, 1956-1957  
Collage et gouache sur carton  
7,7 x 30,4 cm  
Collection particulière
153. *Abstraction 2*, v. 1957  
Huile sur toile  
86,6 x 86,5 cm  
Collection Isabelle Cloutier, Montréal
154. *Sans titre*, 1957-1958  
Gouache et collage sur carton  
30,4 x 31,9 cm  
Collection particulière
155. \**Sans titre*, 1958  
Huile sur toile  
126,5 x 101,6 cm  
Collection The University of Lethbridge Art Collections  
Don de Gerald Pencer, Toronto, 1989
156. *Trois bandes noires vibratoires*, v. 1958  
Huile sur toile  
87 x 61 cm  
Collection Musée d'art de Joliette  
Donation Maurice Forget
157. \**Spectrum 6*, 1958  
Pastel à l'huile et pastel sec sur carton collé sur panneau de fibre de bois  
101,5 x 76,2 cm  
Collection Musée du Québec, Québec
158. \**Sans titre (série Spectrum)*, 1958  
Pastel à l'huile et pastel sec sur carton collé sur support rigide  
111,8 x 70,8 cm  
Collection François Odermatt, Westmount
159. *Sans titre (série Spectrum)*, 1958  
Pastel à l'huile et pastel sec sur carton collé sur support rigide  
101 x 75 cm  
Collection François Odermatt, Westmount
160. *Sans titre (série Spectrum)*, 1958  
Pastel à l'huile et pastel sec sur carton collé sur support rigide  
101,5 x 76,5 cm  
Collection François Odermatt, Westmount
161. Panneau décoratif, v. 1958  
Fibre de verre et résine colorée  
195,6 x 81,3 cm  
Collection Mariette Rousseau-Vermette et Claude Vermette, Sainte-Adèle
162. \**Rose ma chair (chère)*, 1959  
Huile sur toile  
126,5 x 76,2 cm  
Collection particulière
163. *À la Dyne (lampe suspendue)*, 1960  
Fibre de verre, résine colorée et appareillage électrique  
77 x 50 cm (diamètre)  
Collection particulière
164. Lampe suspendue, v. 1960  
Fibre de verre, résine colorée et appareillage électrique  
15 x 87 cm (diamètre)  
Collection particulière
165. Lampe, 1960  
Fibre de verre, résine colorée et métal  
Hauteur : 103,5 cm  
Collection Musée du Québec, Québec
166. \*Lampe suspendue, 1960  
Fibre de verre, résine colorée et appareillage électrique  
43,3 x 71,1 cm  
Collection Musée des arts décoratifs de Montréal  
Don de Madeleine Arbour
167. Lampe suspendue, 1960  
Fibre de verre, résine colorée et appareillage électrique  
97 x 18 cm (diamètre)  
Collection Roger D'Astous, Montréal

168. Lampe suspendue, 1960  
Fibre de verre, résine colorée et appareillage électrique  
36 x 80 cm (diamètre)  
Collection Roger D'Astous, Montréal
169. Lampe suspendue, 1960  
Fibre de verre, résine colorée et appareillage électrique  
87 x 26 cm (diamètre)  
Collection Paul Ferron, Sutton
170. \*Lampe suspendue, 1960  
Fibre de verre, résine colorée et appareillage électrique  
96 x 18,5 cm (diamètre)  
Collection Mariette Rousseau-Vermette et Claude Vermette, Sainte-Adèle
171. \*Lampe suspendue, 1960  
Fibre de verre, résine colorée et appareillage électrique  
3 éléments : 55 x 24,5 cm (diamètre) ; 48 x 21,5 cm (diamètre) ; 43 x 21 cm (diamètre)  
Collection Yves Le Roux et Pierre Bruneau, Montréal
172. Objet lumineux, v. 1960  
Fibre de verre, résine colorée et appareillage électrique  
102 x 48 cm (diamètre)  
Collection particulière
173. Objet lumineux, v. 1960  
Fibre de verre, résine colorée et appareillage électrique  
87,5 x 45 cm (diamètre)  
Collection particulière
174. *Sans titre (série Dolmen)*, v. 1960  
Fibre de verre, treillis métallique, résine colorée, base en métal et appareillage électrique avec néons  
205,5 x 38 x 38 cm  
Collection particulière
175. *Composition lumineuse*, 1961  
Fibre de verre, résine colorée, bois et appareillage électrique avec néons  
164,5 x 76,2 x 24,3 cm  
Collection Musée d'art contemporain de Montréal
176. \**Sans titre (série Dolmen)*, 1961  
Fibre de verre, treillis métallique, résine colorée, base en métal et appareillage électrique avec néons  
185,5 x 46 x 40,2 cm  
Collection particulière
177. \**Sans titre (série Dolmen)*, 1961  
Fibre de verre, treillis métallique, résine colorée, base en métal et appareillage électrique avec néons  
214 x 41 x 40 cm  
Collection Lucile Horner, Montréal
178. \**Tellu modulations Hydro*, 1962  
Pastel sur papier  
56 x 76,7 cm  
Collection Musée d'art contemporain de Montréal
179. *Diagonale rouge*, 1963  
Huile sur toile  
101,6 x 101,6 cm  
Collection Frank Burns, Toronto
180. *Espace temps modulations demi-rouge*, 1963  
Huile sur contreplaqué  
Diamètre : 122 cm  
Collection Université McGill, Montréal
181. *Espace vert pulsions bleues orange*, 1963  
Huile sur contreplaqué  
Diamètre : 118,9 cm  
Collection particulière
182. *Modulations vert*, 1963  
Huile sur toile  
100,5 x 75 cm  
Collection Janine Carreau et Pierre Gauvreau, Montréal
183. *Sans titre*, 1963  
Huile sur contreplaqué  
Diamètre : 118,8 cm  
Collection particulière
184. \**Espace temps modulations bleues*, 1963  
Acrylique sur contreplaqué  
Diamètre : 121,5 cm  
Collection Lavalin du Musée d'art contemporain de Montréal
185. *Modulations espace bleu*, 1963  
Acrylique sur bois  
203 x 93,5 cm  
Collection Musée d'art contemporain de Montréal
186. *Sans titre*, v. 1963  
Acrylique sur contre-plaqué  
Diamètre : 121,6 cm  
Collection Musée des beaux-arts de Montréal  
Don de Bruno M. et Ruby Cormier
187. \**Tellu modulations contraires*, 1963  
Pastel sur papier  
56 x 76,5 cm  
Collection Musée d'art contemporain de Montréal
188. *Tellu modulations mer-feu*, 1963  
Pastel sur papier  
55,5 x 76,5 cm  
Collection Louise et Bernard Lamarre, Montréal

189. \**Tellu modulations vibratoires*, 1963  
Pastel sur papier  
56,1 x 76,8 cm  
Collection particulière
190. *Modulations orangé magenta*, 1964  
Huile sur contreplaqué  
Diamètre : 122 cm  
Collection Gilles Archambault
191. \**Tableau circulaire n° 26*, 1964  
Acrylique sur bois  
Diamètre : 122 cm  
Collection Musée d'art contemporain de Montréal
192. *Sans titre*, 1964-1965  
Huile sur contreplaqué  
Diamètre : 119 cm  
Collection Mariette Rousseau-Vermette et  
Claude Vermette, Sainte-Adèle
193. *Espace temps vibrations rose bleu*, 1965  
Huile sur contreplaqué  
Diamètre : 118,9 cm  
Collection Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa
194. Rideau, v. 1965  
Réalisé en collaboration avec Claude Vermette  
Porcelaine, fil de fer  
168 x 203 cm  
Collection Musée des arts décoratifs de Montréal  
Don de Madeleine Arbour
195. \**Espace temps orangé*, 1966  
Huile sur contreplaqué  
Diamètre : 121,7 cm  
Collection de la Banque d'œuvres d'art du Conseil  
des Arts du Canada, Ottawa
196. \**Sans titre*, v. 1966  
Aluchromie  
243,7 x 120,5 cm  
Collection Chantal Raymond, Outremont
197. *Maison flottante*, 1974  
Impression en offset sur papier  
61 x 92 cm  
Collection particulière

## Livres

198. *Impressions d'Afrique* de Raymond Roussel  
(Paris, Librairie Alphonse Lemerre, 1932, 455 p.)  
Reliure de Jean-Paul Mousseau, non daté  
Collection particulière
199. *Nadja* d'André Breton  
(Paris, Gallimard, 1945, 215 p.)  
Couverture personnelle de Jean-Paul Mousseau, non daté  
Collection particulière
200. *Vingt-cinq et un poèmes de Tristan Tzara*  
Transcription de Dyne Mousso  
Reliure personnelle de Jean-Paul Mousseau, non daté  
Collection particulière

### **Crédits photographiques**

Toutes les photographies des œuvres ont été prises par Richard-Max Tremblay à l'exception des suivantes :

Cat. n° 26 : H. Korol, The Edmonton Art Gallery

Cat. n° 32 : Brian Merrett, Musée des beaux-arts de Montréal

Cat. n°s 78, 83, 94 et 145 : Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

Cat. n°s 85 et 93 : Denis Farley

Cat. n° 95 : Teresa Healy, Vancouver Art Gallery

Cat. n° 140 : Christine Guest, Musée des beaux-arts de Montréal

Cat. n° 144 : Carlo Catenazzi, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto

Cat. n° 157 : Jean-Guy Kérouac, Musée du Québec, Québec

Cat. n° 166 : Giles Rivest, Musée des arts décoratifs de Montréal

### **Source des documents d'archives**

Toutes les photographies d'archives ont été reproduites grâce à l'aimable permission de madame Katerine Mousseau à l'exception des suivantes :

Page 22 : Chantale Raymond

Page 40 : Théâtre du Nouveau Monde

Page 44 : Centre d'archives Hydro-Québec (H1/Hydro-Québec)

Pages 47 et 137 : Archives de la STCUM

Page 127 : Le Groupe de la Place Royale













Espace temps modulations bleues, 1963

Amorcée dès le milieu des années quarante auprès de Paul-Émile Borduas et du groupe automatiste, la pratique artistique de Jean-Paul Mousseau (1927-1991) est indissociable des changements qui, au cours des années cinquante et soixante, ont contribué à façonner le Québec moderne.

Peintures, dessins, collages, tissus peints, pastels, sculptures et objets lumineux ont ponctué une démarche également marquée par d'importantes réalisations dans le domaine des arts de la scène (où il a œuvré à titre de scénographe), de l'art intégré à l'architecture (murales de l'Hydro-Québec et de la station de métro Peel) et de la culture populaire (conception d'intérieurs de discothèques). Pleinement engagé dans son époque, Mousseau a témoigné, tout au long de sa carrière, d'une remarquable liberté créatrice et d'une indéniable volonté de démocratiser l'art en l'intégrant à l'environnement social.

Coédité par le Musée d'art contemporain de Montréal et les Éditions du Méridien, cet ouvrage de 152 pages regroupe les textes de Pierre Landry, de François-Marc Gagnon et de Francine Couture. Il est illustré de 54 reproductions en couleur et de 42 en noir et blanc.

