

Ulysse Comtois

Incursions dans le temps et dans l'espace

Ulysse Comtois Parcours Synthétique: Plein Sud Centre d'exposition et d'animation en art actuel à Longueuil (du 12 mars au 12 avril 1996); *Expression* Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe (du 17 mars au 12 avril 1996); Haut 3^{&e}/sup> Impérial, Centre d'essai en arts visuels de Granby (du 23 mars au 24 avril 1996)

Joyce Millar

Volume 40, Number 163, Summer 1996

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/53370ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Millar, J. (1996). Ulysse Comtois : incursions dans le temps et dans l'espace / *Ulysse Comtois Parcours Synthétique: Plein Sud* Centre d'exposition et d'animation en art actuel à Longueuil (du 12 mars au 12 avril 1996); *Expression* Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe (du 17 mars au 12 avril 1996); Haut 3^{&e}/sup> Impérial, Centre d'essai en arts visuels de Granby (du 23 mars au 24 avril 1996). *Vie des arts*, 40(163), 21–24.

ULYSSE COMTOIS

INCURSIONS

DANS LE TEMPS
ET DANS L'ESPACE

ART QUI SE FAIT
PEINTURE/SCULPTURE

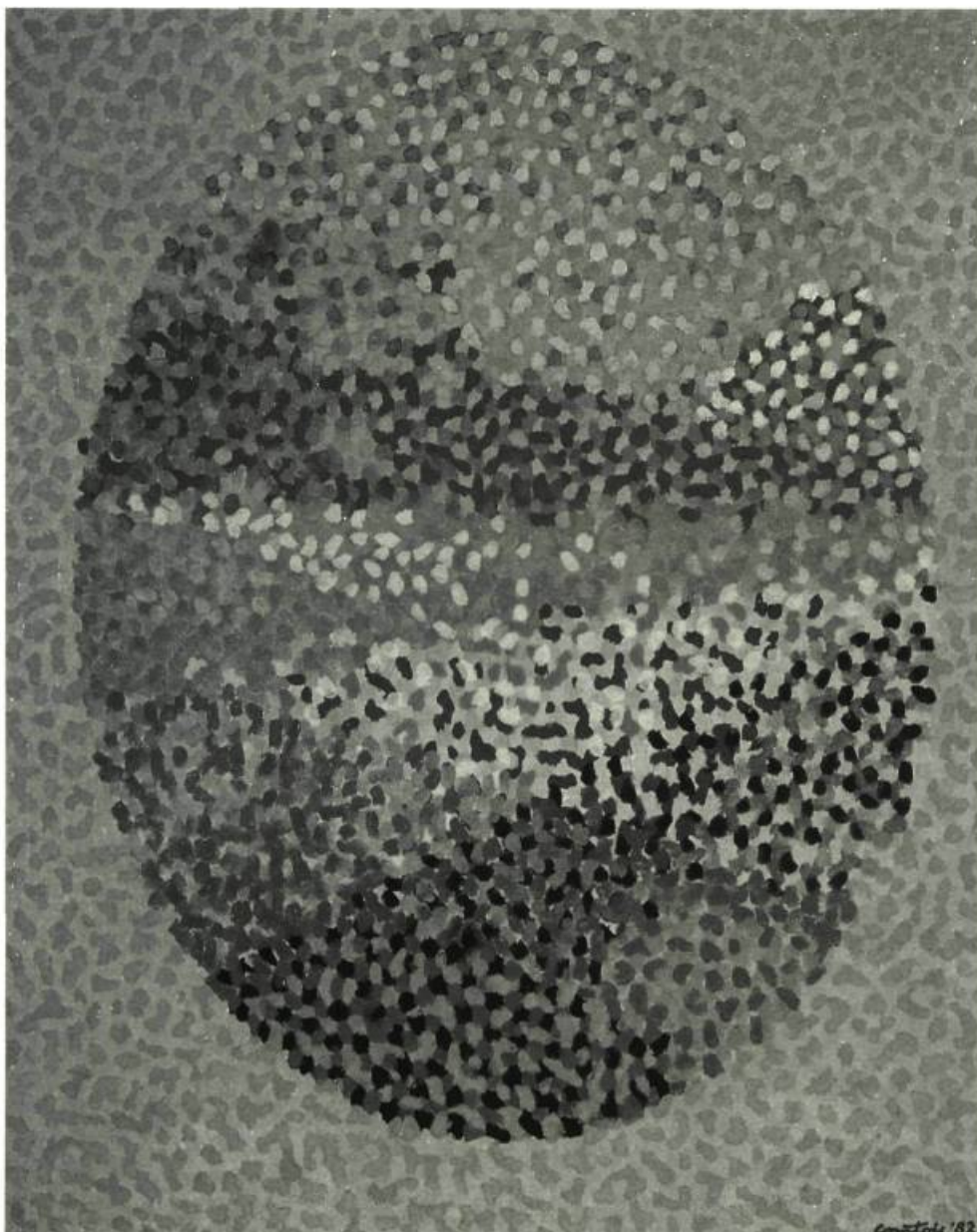
Joyce Millar

(traduit de l'anglais par Monique Crépault)



James Bond aux portes de l'hospice, 1984
Cire
Suite picaresque, 1988
Promenade, 1987
photo: Guy L'Heureux

■
Le Centre Plein Sud, à Longueuil, est le premier des trois lieux de l'exposition *Ulysse Comtois: Parcours Synthétique*. Organisée par la commissaire invitée Mona Hakim, il s'agit d'une exposition pseudo-rétrospective itinérante bien particulière. Car, pour être en mesure d'assimiler la production éclectique de cet artiste estimé et de s'attarder sur sa longue carrière, le spectateur devait non seulement devenir voyeur mais encore voyageur. Entre Longueuil, Saint-Hyacinthe et Granby s'étendaient les décennies de théories et de problèmes automatistes, pointillistes et géométriques qui ont préoccupé Comtois tout au long de son *Parcours Synthétique*.



Les jardins de rêve, 1982

Comtois n'est ni un peintre qui fait de la sculpture ni un sculpteur qui peint. C'est un artiste qui joue avec les concepts d'espace et de structure et leurs interactions. De la Renaissance à nos jours, la perspective linéaire permit aux artistes occidentaux de rejeter l'espace euclidien et de rationaliser l'espace, ce qui suscita plusieurs réactions chez les modernistes. De la « perspective du rêve » des surréalistes à la pureté catégorique et à l'espace plat de Mondrian. Comtois traduit ses conceptions de l'espace en un type cartésien d'expressionnisme structural, une métamorphose continue : un « espace dynamique »².

UN ART DE SYNTHÈSE

Les complexités de formes et de couleurs sont réduites à des formes géométriques ou organiques fondamentales et à des tonalités primaires. Une tension physique et spirituelle sous-tend l'espace redéfini : des lignes horizontales divisées par des verticales, des rouges purs juxtaposés à des verts purs, des formes répétitives et des grilles effacées placées au hasard sont les outils employés par Comtois pour créer l'espace et en faire l'expérience. Par l'utilisation de modules, que ce soit par la multiplication d'une seule forme comme dans ses sculptures amovibles ou par la répétition et le rappel de grilles, l'espace de Comtois n'est jamais statique, jamais stable : la matière est en mouvement ; une chose mène à une autre chose. Le point de vue stationnaire ayant disparu, les possibilités sont infinies.

NOTES BIOGRAPHIQUES

La carrière d'Ulysse Comtois (l'artiste est né à Granby en 1931) s'étend sur quelque cinquante ans. Une bonne centaine d'articles relatent l'évolution de son œuvre de peintre et de sculpteur. Dès le deuxième numéro de *Vie des Arts* (juin 1956), Rodolphe de Repentigny consacre un texte à Ulysse Comtois. Une quinzaine de catalogues témoignent du rayonnement international des importantes expositions auxquelles Ulysse Comtois a pris part : Ottawa, Paris, Venise,

Rome, New York... Ces manifestations prestigieuses ont ponctué la centaine d'expositions qui lui ont permis de présenter ses travaux principalement au Canada et aux États-Unis. Parallèlement, l'artiste a mené une carrière d'enseignant qui a commencé à l'École des beaux-arts de Montréal en 1962, puis à l'Université du Québec à Montréal et se poursuit aujourd'hui à l'Université Concordia. La notoriété de l'artiste a été consacrée notamment par le prix du Québec (1964) et le prix Paul-Émile Borduas (1978). Ses œuvres font partie des collections des grands musées du Canada et de nombreuses collections privées.

ULYSSE COMTOIS

Parcours Synthétique: Plein Sud
Centre d'exposition et d'animation
en art actuel à Longueuil
(du 12 mars au 12 avril 1996);
EXPRESSION Centre
d'exposition de Saint-Hyacinthe
(du 17 mars au 12 avril 1996);
Haut 3^e Impérial, Centre d'essai
en arts visuels de Granby
(du 23 mars au 24 avril 1996).

AU CENTRE PLEIN-SUD

La quasi-rétrospective présentée au Centre Plein Sud offre un échantillon des œuvres d'Ulysse Comtois découlant d'une quête incessante. Aux côtés de plusieurs petites œuvres automatistes, dont *Passage* (1950-1951) et *Composition* (1951), trois peintures, *Monarchie éventuelle* (1954), *Epopée moderne* (1954) et *Groupe sentimental* (1954), situent d'emblée Comtois face au discours provoqué par *Espace 55* et aux questionnements ultérieurs des Plasticiens. Les bandes horizontales de couleurs pures et les gestes rapides de ces trois peintures animent l'espace pictural d'un lavis de plaisir esthétique pur. Elles annoncent les recherches postérieures de Comtois sur l'espace et le mouvement dans leurs formes bi et tridimensionnelles. Devant, tour à tour, les éléments formels et répétitifs des contours organiques et des formes quasi géométriques de *L'Ombre au tableau* (1957), les images plus structurées comme celles de *Karta* (1962) et le décroissement de l'espace pictural créé par les grilles horizontales/verticales d'œuvres telles que *Jolo* (1962) et *Ara* (1962), l'auteur réfléchit au commentaire de Comtois qui affirme considérer ses œuvres comme étant des instruments plutôt que des objets finaux.

De 1958 jusqu'au début des années 70, Comtois se consacre presque exclusivement à la sculpture. Plusieurs œuvres cinétiques en aluminium, comme *Colonne #6* (1967) sont ici présentes. Telles d'élégantes sentinelles, elles attendent que le spectateur manipule leurs modules individuels pour créer une nouvelle configuration de l'espace. Lors du processus analytique, c'est le spécifique, l'unité ou la cellule qui, pour Comtois, prédomine. C'est à travers le spécifique que l'on fait l'expérience du système, que l'on peut le comprendre, le synthétiser. Dans *Couple d'oiseaux* (1972), trois sections horizon-

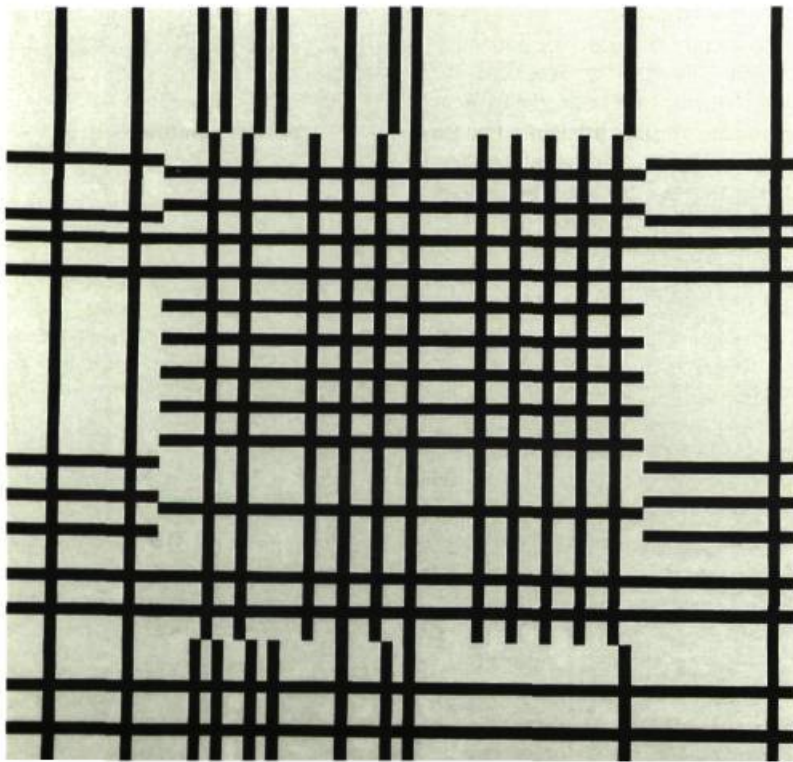
tales d'aluminium épais pivotent précieusement sur une barre perpendiculaire. Ce n'est que lorsque l'on pousse les modules vers l'extérieur, dans l'espace de la galerie (comme on le ferait d'un bras spatial canadien de la NASA), que l'on se rend compte du poids précis de chaque « bras », de l'incroyable équilibre et de l'harmonie globale que possède chaque mouvement subtil. Ces sculptures à elles seules assurent la réputation de Comtois en tant qu'artiste intellectuel et sensible. Son retour à la peinture, au milieu des années 70, soulève de nouveaux problèmes et amène de nouvelles solutions. Une série de toiles « à la Seurat » pleines de petits points de couleurs, mises en valeur dans cette exposition avec *Jardin de rêve XIX* (1975) et *Lumière sur le jardin* (1982), résiste à toutes les théories optiques des pointillistes, non seulement par leurs dimensions mais aussi par la détermination même des touches répétitives de couleurs. Au début des années 80, émergent de l'espace illusionniste de nouvelles configurations issues d'un groupe de petites sculptures de cire que Comtois continue de créer périodiquement. Les images figuratives que l'on retrouve dans les formes totémiques de cire de *Sans titre* (1986) et celle, plus « rodinesque », de *James Bond aux portes de l'hospice* (1984), réapparaissent dans des peintures telles que *Le Troisième homme* (1981) et *Suite picaresque* (1988). Cette répétition d'images est ici soulignée par la juxtaposition évidente des sculptures devant les peintures correspondantes. La mini-rétrospective présentée à Plein Sud se termine par quelques-unes des œuvres les plus récentes, dont *Suite cartésienne II* (1992) et *Suite florentine 30* (1993), où les lignes de démarcation en forme de grilles parlent de nouvelles incursions dans le temps et l'espace.

L'art de Comtois est un art de synthèse. Bien que ses liens intellectuels avec les mouvements modernistes européens et américains soient évidents, ses œuvres prolifèrent en ruptures et en inventions. Plutôt que d'être perçues comme les ramifications fragmentées d'un discours fracturé, elles nous laissent, en tant qu'observateurs, le temps de reconsidérer nos propres idées sur le « projet moderniste ». La pureté auto-référentielle de la majeure partie de l'art des années 60 telle que la définit le minimalisme constructiviste offre peut-être plus que ce que l'œil en perçoit! Pour citer Sol LeWitt :

Ceux qui ne comprennent l'art que par son apparence n'y comprennent souvent pas grand-chose. L'apparence physique d'une œuvre est souvent trompeuse... on ne peut pas dire que ce qui se ressemble se ressemble³.

Pour Ulysse Comtois, le vocabulaire formaliste de couleurs et de formes pures est devenu un moyen d'expression personnelle. C'est un dialogue continu entre la nature des éléments (unités/parties/modules spécifiques) et leur relation au tout (œuvre autonome/vérités universelles). Là où LeWitt, par exemple, met l'emphase sur le « concept sériel » (la répétition de base d'une unité pour minimiser l'importance de la relation de la partie au tout), Comtois construit un équilibre harmonieux.

Suite cartésienne II, 1992
Huile sur toile



BEAU PARADIGME DE DUALITÉ DANS L'UNION

Au Centre d'essai de Granby par contre, toute notion de rétrospective est court-circuitée. On y retrouve plutôt un mélange intéressant de peintures datant des dix dernières années, ainsi que quelques petites sculptures des années 60. Un grand mur couvert de plusieurs toiles en noir et blanc cassé domine la pièce centrale de la galerie. Trois œuvres en forme de carrés, *Ciel Gris I, II & III* (1991), où le fond blanc/ crème est découpé, divisé et balaféré de lignes noires horizontales, verticales et diagonales, y sont placées en rangée. À leurs côtés, mais nettement différenciée dans son propre espace distinct, se trouve *Suite cartésienne 20* (1992). Le format rectangulaire est ici encore morcelé en une

structure de grilles brute et sereine. Les lignes noires, auxquelles des lignes grises font écho, évoquent des reflets ou des ombres—tout en maintenant une indépendance dans leurs correspondances. Entre ces lignes, des plans de blanc crème, texturés de légers coups de pinceaux réverbèrent doucement comme un environnement atmosphérique brumeux et enfumé. Une spontanéité expressionniste voisinant une rationalité construite: beau paradigme de dualité dans l'union, avec une touche de Zen.

Le réductionnisme de Comtois et les « liens » visuels qui le relie à Mondrian dépendent plus de la sensation d'espace de ce dernier que de la pureté de forme de De Stijl. Plutôt que de nier ou d'éliminer le volume en détruisant la planéité (Mondrian détestait les diagonales à cause de leur profondeur implicite), Comtois utilise ses structures de grilles (diagonales incluses) pour recréer l'espace.

L'indéniable symétrie de la nature conceptuelle et passionnée de l'œuvre de Comtois découle d'un système de proportion et d'harmonisation qui n'est pas sans rappeler celui des maîtres de la Renaissance. Tandis que ses recherches théoriques et scientifiques sur la couleur, la forme et l'espace prennent racine dans les mathématiques, la cosmologie et la physique, son œuvre possède également une forte charge poétique. Pour Comtois, l'art transforme la science en émerveillement, *le merveilleux* (en français dans le texte). Pour paraphraser Nam Gabo: la science enseigne, regarde et observe, mais l'art voit, prévoit et « possède en son

domaine propre le cours de notre existence, enrichissant son contenu et stimulant son énergie »⁴. Mécanicien doté d'une âme de poète, Comtois l'artiste balise le terrain entre l'utopie moderniste et la désillusion post-moderniste, créant des symboles tangibles du passé, du présent et du futur.

UN DÉFI À TOUTE CLASSIFICATION

À Saint-Hyacinthe, le troisième et dernier lieu du voyage, des sculptures du milieu des années 60 et des peintures des années 90 offrent de nouveaux liens philosophiques et esthétiques. Deux grandes peintures créées spécialement pour cette exposition confirment la position de Comtois en tant qu'artiste majeur du Québec. L'une, *Construction* (1996), est une immense toile carrée constituée de quatre sections individuelles alors que l'autre, *Paysage sous la pluie* (1996), également composée de quatre sections, s'étend sur le mur de manière linéaire/rectangulaire. Les chauds tons de beige marbré de *Paysage* créent un fond enfumé sur lequel Comtois a posé sa structure de grille aux riches couleurs de terre rouge. Le motif répétitif se brise, se modifie et s'efface en se déplaçant d'une section à l'autre; une longue barre horizontale crée un lien commun entre les modules.

Construction place le spectateur face à une configuration semblable de lignes horizontales/verticales/diagonales. Les sections individuelles y sont cependant déconstruites par des grilles qui semblent n'avoir aucun ordre, aucune rationalité ou système. Pourtant, comme dans tout l'art de Comtois, on n'y sent ni anxiété, ni

déplacement, que ce soit à l'intérieur ou à l'extérieur de l'œuvre.

En traçant son chemin du modernisme au post-modernisme, Ulysse Comtois défie toute classification. C'est d'un ton presque révérencieux qu'il reconnaît sa dette envers Borduas, non pas en termes d'éléments formels ou d'esthétique,



Colonne N°6
Aluminium
Hauteur: 170 cm;
diamètre: 38,5 cm
Musée d'Art Contemporain
de Montréal

mais pour sa croyance en la responsabilité sociale. L'appel pour la magie et la liberté qui s'était fait entendre à travers tout le Québec était un appel pour la liberté individuelle et pour l'indépendance de l'expression. Cet appel, Comtois l'a poursuivi sans cesse et le poursuit toujours. C'est une simple question de temps et de degrés. □

Groupe sentimental, 1954
Huile sur carton
80 x 80 cm



¹ L'exposition *Espace 55*, présentée au Musée des beaux-arts de Montréal, fut l'occasion pour Borduas de lancer quelques remarques enflammées et marquerait, pour la plupart des critiques, le début du gouffre idéologique qui se creusa entre les Automatistes et les Plasticiens.

² (En français dans le texte)
Le terme « espace dynamique » fut utilisé par Molinari, Tousignant, Juneau et Perciballi lors d'une exposition à la galerie Denise Delrue en 1960. La notion « d'espace dynamique » faisait cependant également partie du vocabulaire des constructivistes russes Nam Gabo et Antoine Pevsner, ainsi que de Mondrian et de sculpteurs tels que Calder, Caro et Smith.

³ A. Legg, éditeur, *Sol LeWitt*, (New York: The Museum of Modern Art, 1978).

⁴ Nam Gabo, « The Constructive Idea in Art » dans *Circle: International Survey of Constructive Art*, édité par J.I. Martin, Ben Nicholson & Nam Gabo, (Londres: Faber & Faber, 1937), 8-9.