

ETC



Puisque systèmes il y a, narguons-les!

Ulysse Comtois, Plein sud, Longueuil; Expression, Saint-Hyacinthe; Haut 3^e Impérial, Granby. Du 12 mars au 27 avril 1996

Jean-Pierre Latour

Number 35, September–October–November 1996

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/36027ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Latour, J.-P. (1996). Review of [Puisque systèmes il y a, narguons-les! / *Ulysse Comtois*, Plein sud, Longueuil; Expression, Saint-Hyacinthe; Haut 3^e Impérial, Granby. Du 12 mars au 27 avril 1996]. *ETC*, (35), 44–49.

Tous droits réservés © Revue d'art contemporain ETC inc., 1996

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

MONTÉRÉGIE

PUISQUE SYSTÈMES IL Y A, NARGUONS-LES !

Ulysse Comtois, Plein sud, Longueuil; Expression, Saint-Hyacinthe; Haut 3^e Impérial, Granby. Du 12 mars au 27 avril 1996

Du 12 mars au 27 avril 1996, était tenue dans trois galeries différentes une exposition de plus d'une centaine d'œuvres d'Ulysse Comtois. Intitulé *Ulysse Comtois: Parcours synthétique*, l'événement regroupait des tableaux du début des années cinquante jusqu'à de plus récentes pièces datant des années quatre-vingt-dix. La galerie Plein Sud de Longueuil, Expression de Saint Hyacinthe et le Haut 3^e Impérial de Granby se partageaient la présentation de ce volumineux ensemble de peintures et de sculptures, qui constitue une synthèse de plus d'une quarantaine d'années du parcours de cet artiste. C'était là un ambitieux projet. Et il faut se réjouir de l'heureuse volonté de concertation et de collaboration qui a su lui donner jour et, surtout, de la généreuse énergie de la commissaire, Mona Hakim.

Chacun des lieux, par les œuvres qu'il rassemble, présente à propos de ce parcours un point de vue différent. Ainsi, à Plein Sud, on retrouve une mise en scène chronologique, au caractère didactique affirmé. Dans une démarche analytique, la commissaire de l'exposition a rassemblé, dans les deux salles que compte la galerie, des œuvres dont la succession nous montre comment le module devient le principe générateur à travers la répétition du point, du motif ou de la forme.

Chez Expression, le point de vue est tout autre. Deux œuvres grand format, que l'artiste a réalisées expressément pour le lieu, forment l'événement qui voulait être souligné. En conséquence, la commissaire dit avoir dû choisir de leur adjoindre des sculptures polychromes et en bois lamellé des années soixante, et quelques autres pièces de modestes dimensions; bref, des œuvres qui ne devaient pas contrarier l'effet des deux grands tableaux. Le parti pris s'avère donc ici davantage esthétique; l'exposé historique est suspendu.

C'est au Haut 3^e Impérial que s'observe la cohabitation la plus éclatée. On est tenté d'y voir quelque chose qui métaphoriserait, de manière fort amusante d'ailleurs, la démarche même de Comtois, démarche qu'il qualifie volontiers, dit-on, d'« éclectique »¹. Et certes, au premier coup d'œil, en chacun des trois lieux, apparaît immédiatement la grande diversité des intérêts de cette importante figure de l'histoire de l'art du Québec.

Éclectique, dites-vous ? Évidemment, comparé à certains autres artistes de sa génération, l'ensemble des œuvres d'Ulysse Comtois fait effectivement figure de production éclectique. Si on le compare, par exemple à... Non ! Inutile de nommer qui que ce soit. Chacun devine très bien déjà les quelques noms qui viendraient immédiatement s'imprimer au bout de cette phrase. « Éclectique », donc, soit ! Inutile

aussi, pour l'instant, de vouloir donner à ce mot un sens exagérément pointu, une signification trop restrictive. Simplement souligner que cette façon de faire, et surtout d'agir, s'exprimerait concrètement, dans le corpus d'œuvres rassemblées, par une bonne dose d'hétérogénéité. Ni le mot ni la chose ne comporte en l'occasion quelque blâme que ce soit, mais il se pourrait bien que l'esquisse d'une louange puisse circonstanciellement s'en échapper. Car cette hétérogénéité m'apparaît simplement comme l'expression conséquente d'une *hétérodoxie déclarée*.

C'est ainsi que le mot « éclectique » s'entendrait alors davantage comme une méfiance envers les systèmes que comme la volonté d'une synthèse perfectionniste. Force nous est d'ailleurs de constater que depuis plus de quarante ans, les œuvres d'Ulysse Comtois résistent à leur inscription commode dans la logique lisse et réconfortante des systèmes. Dès ses débuts, dans le contexte d'une confrontation entre l'engagement automatiste et les propositions plasticiennes, ses œuvres semblent adopter une position narguante; c'est-à-dire qu'on retrouvait aux murs de Plein sud plusieurs de ces tableaux des années cinquante qui ne sont ni pleinement automatistes, ni tout à fait plasticiens, mais qui jouent entre les deux. Autrement dit, qui se jouent d'eux. Ainsi, cette hétérodoxie s'exprimerait concrètement par un maniement des signes fonctionnant selon un mode ludique. Du moins est-ce là un effet qui s'entend en voyant l'ensemble des œuvres. Reste à voir ? Bien sûr ! Et justement voyons un peu.

Pour commencer, comme on pouvait le constater à Plein sud, Comtois a d'abord travaillé à la manière automatiste (*Passage*, 1951; *Composition*, 1951-52); quelques années plus tard, il procédait à une régularisation de la tâche (*Monarchie éventuelle*, *Épopée moderne* et *Groupe sentimental*, toutes trois de 1954). C'est alors la largeur du coup de pinceau qui donne au tableau une structuration régulière l'éloignant de l'espace automatiste. Mais la procédure s'avère curieuse, car les tableaux conservent encore un signe expressionniste: le coup de pinceau, sa pâte et ses stries, mais qui s'étirent en longueur, traînent et perdent leur fougue, se délestent de leur charge expressive dans cette lenteur appliquée. Par de telles œuvres, la notion d'automatisme perd sa dimension romantique et prend, dirait-on, l'allure d'un mouvement machinal encore approximatif². En fait, ces œuvres ne s'engagent pas vers une géométrisation, comme le font alors les premiers plasticiens : Belzile, Jauran³, Jérôme et Toupin. Plus déconcertant encore, il persiste à utiliser à sa guise libre gestualité et régularisation. C'est ce que nous rappelle un commentaire



PHOTO : GUY L'HEUREUX

Exposition Ulysse Comtois au Centre d'exposition Expression à Saint-Hyacinthe.

de Rodolphe de Repentigny, car parallèlement à cette technique qui, écrivait le critique en 1954, « (...) est d'une extrême simplicité (coups de pinceau parallèles, formant une sorte de mosaïque transparente) »⁴, il continue d'utiliser l'éclatement de la tache : « Aussi, est-ce avec une certaine déception, poursuit le critique, qu'on le voit entreprendre, dans deux ou trois aquarelles, une tout autre voie, avec des taches aux mouvements désordonnés, des contrastes de couleurs saturées, des voisinages de complémentaires, enfin se livrer à une recherche du discordant, semblerait-il »⁵. Bref, Comtois fait voisiner gestualité *chaude* et gestualité *refroidie*, si l'on retient les catégories anglo-saxonnes très *sixties* du *hot* et du *cool*. Dans le cas spécifique des œuvres de Comtois qui, écrit alors de Repentigny, « manque de perspicacité en exposant ensemble des œuvres qui se contredisent »⁶, il y aurait plus de pertinence à parler d'une tension entre gestualité romantique (identification) et gestualité mécanique (compulsion de répétition), sans pouvoir reconnaître exactement quand et de quel côté la parodie (s'il y a lieu) travaille avec le plus d'ardeur.

Il y aurait certes « manque de perspicacité », si l'enjeu était pressenti comme volonté de faire fonctionner les signes purs d'un système pictural homogène et policé. Or l'expression de Repentigny, « recherche du discordant », finalement sonne fort juste, si l'on conserve au mot « recherche » l'action délibérée et déterminée qu'il suppose. Car, par la suite, la peinture de Comtois montrera un attachement maintes fois réitéré envers de tels jeux de juxtaposition, qui notamment posent sur une même surface et la tache et la texturation expressionnistes, d'une part, et, d'autre part, la stricte régularité de la structure et de la surface du tableau plasticien. Décidément, en l'occurrence,

l'artiste ne semblait pas vouloir prendre parti, pour l'un ou pour l'autre, pour la matérialité de la peinture ou son opticalité. Ces œuvres se situent à mi chemin entre la voie ouverte vers l'abstraction chromatique et de celle de l'effet « pictural »⁷ automatiste. Visiblement, Comtois semble accorder sa préférence à un maniement ludique des deux systèmes. Et ses œuvres déjouent la classification. Car jouer c'est ici d'abord déjouer, déjouer l'obligation d'exprimer la pureté formelle propre à chacun des systèmes et jugée garante de sa congruence conceptuelle.

Des œuvres comme *Monarchie éventuelle*, *Épopée moderne* et *Groupe sentimental* témoigneraient donc de ce goût et de cette pratique, qui consiste à mettre en présence ce qui serait censé en principe s'exclure. De telles toiles semblent alors s'immiscer de façon enjouée dans un débat où d'autres s'opposent et s'empoignent avec plus d'emportement. Car il y avait là, en 1955, matière à querelle sérieuse. La rupture entre Leduc et Borduas, suite à l'exposition *Espace 55*⁸, illustre bien le différend : « Charger de sens la tache projetée » ou bâtir le tableau par « couleur-lumière » ; en 1955, on ne badine pas avec cette question. Et ainsi, entre celles d'un Leduc et celles d'un Borduas, les œuvres de Comtois prennent position sur un ton rieur au beau milieu d'un terrain où l'on se livre pourtant à de très sévères belligérences.

Toujours à Plein Sud, une autre œuvre exécute encore une pirouette qui négocie une périlleuse trajectoire entre deux points de référence pour le moins opposés. *Sans titre* (1958), tel est son titre, trace sur un fond brossé horizontalement un signe vertical en forme de « f », qui introduit inopinément une évocation paysagiste. Comme si le traitement gras de la pâte, comme si l'empreinte marquée du



PHOTO : GUY L'HEUREUX

Ulysse Comtois, *Suite picaresque VI*, 1986-1987. Huile sur toile; 75,5 x 60 cm.

pinceau, comme si la touche large et appuyée avaient réveillé un vieux fantôme inattendu, une sorte de *Jack Pine* spectral et schématique (Bonjour ! Mr Thomson)... Sur les murs, dans ces salles, les exemples foisonnent où systèmes et références s'entrechoquent. Déjouer l'orthodoxie des systèmes artistiques semble donc fonder le territoire commun à une foule de ces œuvres.

Cette pratique de l'hétérodoxe serait donc aussi marquée, dans ses effets, par l'humour et le jeu. Et, il faut bien le dire, depuis longtemps déjà, la critique avait vu dans le traitement enjoué et dans les débordements ludiques la marque du travail de Comtois. Dans les années cinquante, après s'être remis des cohabitions déconcertantes du peintre, c'est encore Rodolphe de Repentigny qui en signale l'humour : « Les voisinages de formes courbes et droites, écrivait-il, ou la superposition de bâtonnets d'allure labile⁹ sur des fonds partagés en zones, cela provoque des effets presque comiques »¹⁰. Quelques années plus tard, en 1961, ce sera au tour de Jean Sarrazin de sourire, cette fois-ci devant des œuvres sculptées : « Avec un certain sel, il traite la machine pour elle-même, mais en lui faisant rendre des borborygmes humains dans lesquels nous reconnaissons nos flatulences, notre sentimentalité mécanique, nos prétentions de radioanthropes, le tout issu des pétoires de notre fausse science. Des dessins d'ingénieur de Léonard de Vinci redécouverts par Cyrano de Bergerac et réalisés

par Tintin ! »¹¹ Puis ce seront, tour à tour, Guy Viau¹², Brydon Smith¹³, Pierre Théberge¹³ ou encore Manon Blanchette¹⁴ qui, en diverses occasions, souligneront la dimension à la fois humoristique et ludique des œuvres de Comtois. Jouer et déjouer. Encore. Avec constance même.

C'est aussi à Plein Sud que l'on retrouvait quelques exemples des colonnes transformables de l'artiste. Composée de pièces modulaires pivotant autour d'un¹⁶ ou de plusieurs axes, ces sculptures destinées à être manipulées et ainsi transformées par le public, nous racontent également quelque chose quant aux résistances de l'artiste face aux diktats des systèmes. Encore une fois, Comtois brouille les règles d'un jeu dont l'enjeu est ainsi énoncé, en 1969, par Normand Thériault : « (...) l'œuvre de Comtois, de par la recherche d'un fini industriel, où la main du sculpteur est absente, se prête à la fabrication « en série ». Malheureusement Comtois ne s'y résout pas et fabrique artisanalement des pièces industrielles »¹⁷. Car, hé oui ! ces colonnes ont cette amusante particularité de prêter à une fabrication artisanale l'aspect industriel. Comtois les usine « artisanalement » dans son atelier à l'aide de machines-outils. L'artiste émet ainsi les signes de la production industrielle et refuse en même temps de soumettre son travail à ce processus.

La chose s'avérait contrariante, on le comprendra, car, ici comme ailleurs, certains artistes et critiques des années



PHOTO : GUY L'HEUREUX

Ulysse Comtois, *Petit ours*, 1965. Aluminium partiellement peint; 27 x 11.5 x 11 cm.

soixante aimaient penser qu'en dégageant la main de l'artiste de la fabrication de l'œuvre, on allait pouvoir la définir exclusivement comme conception. Le rôle de l'artiste s'exerçant désormais sur ce seul plan, la fabrication pouvait être déléguée à un tiers¹⁸. Mais voilà que Comtois détourne les signes de cette transformation du statut de l'œuvre et du rôle de l'artiste. En dotant son atelier de machines-outils, afin de produire lui-même ces colonnes transformables, en refusant de confier l'exécution de l'œuvre à un tiers, quelque chose en cela est dit que n'entend pas nécessairement la critique. Car cette *obstination à faire* ne dit-elle pas simplement que pour cet artiste, la pensée visuelle est une pensée qui s'appuie sur la perception, sur les percepts saisis en cours de manipulation, et qu'elle se précise donc ainsi dans l'acte de faire. Et qu'en plus il y a là un plaisir dont il n'entend pas se priver. D'ailleurs, en invitant le public à modifier ses colonnes, c'est toute cette question du faire qui est mise en saillie.

Dans le registre de l'humour, il faut aussi lire comment, dans le catalogue produit pour la Biennale de Venise¹⁹ de 1968, Comtois explique la monochromie et la sérialité des colonnes qu'il y présente : « Je veux rendre

chaque élément le moins évident possible, de sorte qu'il devienne un seul parmi plusieurs. Si j'en fais un rouge, un jaune, un vert, un bleu et puis un noir, ils acquièrent une personnalité. Je veux seulement que chacun d'eux fonctionne par rapport à ses voisins-voisins tous indentiques - une banlieue verticale »²⁰. Cette remarque grinçante est bien l'œuvre du pince-sans-rire que reconnaissait en lui le critique d'art Guy Viau²¹. Cette évocation moqueuse d'une « banlieue verticale », où chaque unité se fondrait dans l'anonymat de l'ensemble, laisse perplexe finalement. Le système formel employé se mute, dirait-on, en une parodie de l'uniformité sociale. Comment faut-il entendre la manœuvre ? Comme questionnement de l'idéologie participative des années soixante de ses fondements et de ses enjeux autant sociaux qu'artistiques, et surtout comme indication de ses limites ? Quoi qu'il en soit, chose certaine, il s'agit pour le spectateur de choisir entre ordre et désordre; il peut soit y instaurer une stricte ordonnance, soit taquiner la rigidité de l'alignement. Comtois semble donc offrir du même coup au spectateur la possibilité de faire une action semblable à la sienne: perturber un système. Lequel ? Les deux: celui qui conduit la vie sociale comme celui qui

structure la vie de l'art. « Oh! 68 », faut-il dire. Voir Venise et sourire. Encore.

Selon la procédure qu'il affectionne, puisqu'à la fois peintre et sculpteur, Comtois va de l'une à l'autre de ces deux disciplines, déplaçant au passage ce qui appartient à celle-ci vers un lieu qui est celui de l'autre. Dans l'ensemble de son travail, on peut suivre aisément les déplacements variés qu'il effectue entre le pictural et le sculptural. De 1964 à 1969, il réalise une suite de sculptures polychromes, certaines en bois laminé et d'autres en métal soudé, où le volume sculptural est traité comme support de motifs peints. Dans cet esprit, les petites sculptures polychromes qu'il présentait en 1966 à la galerie Moos de Toronto témoignaient avec éloquence de cette question d'un rapport d'échanges ludiques entre peinture et sculpture. C'est chez Expression qu'étaient réunies quelques-unes de ces sculptures hautes en couleurs qui avaient tant intéressé la critique des années soixante, justement à cause de l'amalgame inopiné du peint et du sculpté. On y présentait d'ailleurs une œuvre qui en est, à mon sens, un des plus joyeux exemples, un truculent joyau d'insoumission; il s'agit de *Foot prints* de 1964²². L'objet ressemble à un tube de peinture, mais un tube qu'on aurait proprement étêté, effaçant l'embout où devrait se visser le bouchon qui le ferme. Sur sa surface, le pigment déborde pour ainsi dire, se répand en une multitude de petites formes rappelant effectivement des empreintes de pied. Traces semées d'une errante promenade sur un corps sculptural qui aurait l'allure d'un tube de couleur à la fois trafiqué et mille fois magnifié !

Les deux grands tableaux réalisés expressément pour la galerie Expression déploient sur une grande échelle²³, ce que permettait la galerie, un univers formel géométrique. L'un est carré, l'autre est une longue bande horizontale. Tous deux portent une structure linéaire faite de droites obliques, de verticales et d'horizontales. Bien plus que leur configuration, c'est la nature des titres qu'ils portent qui les distingue. Ainsi, le format carré se nomme *Construction* et l'autre, formé d'une longue droite horizontale hachurée par une succession de lignes obliques, s'intitule *Paysage sous la pluie*. Deux attitudes se font face, donc; deux pôles s'établissent : l'œuvre autoréférentielle, *Construction*, et l'œuvre extra-référentielle, *Paysage sous la pluie*. En regardant la pluie d'obliques fouettant la circulation horizontale, on saisit immédiatement l'origine du titre. Pourtant, quand on examine *Construction*, où deux angles droits sont étayés par deux obliques, on imagine aussi une construction, au sens de structure d'un bâtiment. Hé oui ! Alors l'autoréférentialité qu'on a crû un instant saisir devient maintenant incertaine... Elle fond peu à peu comme neige sous la pluie. Déjouée...

Le Haut 3^e Impérial présentait un ensemble si éclaté, pardon ! si éclectique, bref, comment dire ? un éclectisme si éclatant, qu'on ne savait plus où donner de l'œil. Les œuvres récentes y dominaient, et la majorité d'entre elles étaient marquées par un retour à l'abstraction géométrique. Dans *Morning* (1991), par exemple, le système pictural du *Stijl* devient le point de départ d'une libre manipulation (transformation) des éléments formels qui le constituent. On y voit une superposition de grilles, chacune de couleur différente, créant un approfondissement du plan, procédure pas très néoplasticienne, pas très orthodoxe. La dure ossature des croisements orthogonaux est mise en vibration par la couleur au lieu de la contenir. La couleur s'attaque au

dessin comme au dessein du *Stijl*. Dans *Suite cartésienne n° 20*, un même jeu de grilles superposées provoque à nouveau un effet de profondeur, introduisant là en outre une qualité atmosphérique inattendue.

Toujours au Haut 3^e Impérial était visible *Petit torse* de 1965, une sculpture en aluminium haute de 16 cm, dans laquelle a été forée une ouverture cylindrique qui traverse verticalement la partie supérieure, cette dernière pouvant être identifiée comme une tête. Cette partie intime de l'œuvre, qui partout ailleurs ne montre que le métal nu, a été délicatement peinte... en rose. Comme une petite tête de robot qui se serait glissé un élégant rouge à lèvres... à travers le crâne ?

Dans la petite salle au fond, quelques tableaux qui renouent avec d'anciennes accointances surréalistes, dont *Suite picaresque VI*. C'est par projection d'un schéma figuratif sur une tache aléatoirement produite que la toile a été faite. Étonnante, cette évocation surréaliste pré-automatiste, à côté d'une salle où est accrochée *Suite cartésienne n° 20*. Le mot « picaresque » vaut une remarque, car il vient de l'espagnol *picaro* qui veut dire « vaurien ». Inventé au XVI^e siècle, le héros des récits picaresques espagnols est un aventurier et un vagabond, issu du peuple, dont on raconte les prouesses. Bien sûr, cette toile, par son côté caricatural, est à rapprocher de la sculpture *James Bond aux portes de l'hospice* (1984) visible à Plein sud; mais plus que cela, elle prend en fin de parcours un sens délectable, comme la synthèse d'une synthèse. Aventure et vagabondage, curiosité gourmande et insoumission. Il y a dans tout ça une joie manifeste de l'errance et de la découverte. Il y a là une recherche enjouée, sans domicile fixe.

En 1962, dans une entrevue avec Guy Viau, Comtois revendiquait « une indépendance d'esprit et un solide scepticisme devant toutes formes d'autorité »²⁴. En 1996, trente-quatre ans plus tard, cette revendication reste toujours parfaitement lisible. Le maniement ludique des matériaux, comme des catégories conceptuelles et stylistiques, s'avère un dénominateur commun dans l'œuvre de Comtois. Cette attitude empreinte d'humour, par sa présence obstinée, constitue une forme de résistance aux systèmes autoritaires, qu'importent leur nature ou leur provenance. Il les déconstruit, il les ouvre. Mais ceci dit, il est une chose que retient, à leur contact, l'écriture qui prend ces œuvres pour objet : jamais ce qu'elle croit mettre en évidence ne prétendra tenir lieu d'explication unique et systématique de ce corpus d'œuvres débordant d'une déroutante mais admirable vitalité.

À la toute fin du dernier des trois vernissages, celui du Haut 3^e Impérial, jetant un coup d'œil circulaire à la salle, Ulysse Comtois, du haut de ses soixante quatre ans, déclarait solennellement avant de quitter la pièce: « Je pense que je vais passer les quarante prochaines années à corriger tout ça ».

JEAN-PIERRE LATOUR

NOTES

- 1 « Ulysse Comtois aime qualifier l'ensemble de sa production d'éclectique », écrit Mona Hakim dans le texte de présentation de Plein Sud.
- 2 En cela, son attitude n'est pas loin de celle des artistes pop américains. De Rauschenberg ou de Jasper Johns, qui refroidissent la gestuelle expressionniste...
- 3 Rappelons que c'est le pseudonyme qu'utilise le critique et peintre Rodolphe de



PHOTO : GUY L'HEUREUX

Exposition Ulysse Comtois au Haut 3^e Impérial à Granby. Vue d'ensemble.

Repentigny pour signer ses toiles.

⁴ « Jean-Paul Mousseau fait sa rentrée », *La Presse*, 23 octobre 1954.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ Le mot « pictural » est ici entendu au sens qui lui est donné pour traduire le terme allemand *malerisch* (Wölfflin) ou le mot anglais *painterly* (tel que Greenberg l'applique à l'art abstrait, partant des catégories de Wölfflin).

⁸ Rappelons que c'est lors de cette exposition, tenue en 1955 au Musée des Beaux-Arts de Montréal, que sont reconnues publiquement les premières tendances plasticiennes. Une vive querelle en résulte, où Borduas et Leduc s'affrontent avec virulence.

⁹ Comme on le devine aisément, trois des œuvres présentées chez Pein sud sont vraisemblablement parmi celles auxquelles renvoient cette expression du critique : *Monarchie éventuelle*, *Épopée moderne* et *Groupe sentimental*.

¹⁰ Rodolphe de Repentigny, « Toutes les ressources de la couleur avec le peintre Ulysse Comtois », *La Presse*, 19 janvier 1956.

¹¹ Jean Sarrazin, « Ulysse Comtois : mécanique préhistorique », *Le Nouveau Journal*, 4 novembre 1961.

¹² « Ulysse Comtois est un pince-sans-rire. Sa sculpture, sinon ce sourire narquois au fond des yeux, le trahit. Elle révèle la finesse d'intuition et la cruauté d'un humoriste, et d'un humoriste qui va même jusqu'à s'ignorer ». Guy Viau, « Rita Letendre et Ulysse Comtois à la Galerie Norton, Musée des Beaux-Arts de Montréal », *Canadian Art*, n° 77, janvier-février 1962.

¹³ Brydon Smith, « Ulysse Comtois at the Dorothy Cameron Gallery, Toronto », *Canadian Art*, mai/juin 1963, p.148. L'auteur voit dans les petits tableaux de Comtois une parodie des grandes peintures de Barnett Newman. « Some of these diminutive paintings by Comtois make sense only if they are thought of as parodies of their bigger brothers ». Ce sont les titres de Comtois qui induisent chez Brydon Smith une telle lecture, des titres comme *3 G to nowhere* ou encore *Think (if you dare)*. Dans le même article, à propos des sculptures exposées, Smith écrit : « Like the ungainly albatros on dry land, these sculptures are a source of amusement ». « Ulysse Comtois at the Dorothy Cameron Gallery », *Canadian Art*, mai-juin 1963, p.148.

¹⁴ Dans le catalogue de la représentation canadienne à la XXXIV^e Biennale de Venise,

Galerie Nationale du Canada, Ottawa, 1968.

¹⁵ Manon Blanchette, *Ulysse Comtois 1952-1982*, Montréal, Musée d'art contemporain, 1983, p.18.

¹⁶ Les pièces figurant à l'exposition étaient toutes trois monoaxiales.

¹⁷ Normand Thériault, « L'essentiel n'est pas la forme mais le fonctionnement », *La Presse*, 19 avril 1969.

¹⁸ En fait, rappelons que cette idée n'était pas bien nouvelle : elle est exprimée au début du siècle par Mondrian, qui voyait dans l'exécution de la peinture quelque chose d'essentiellement artisanal ou technique. Bien avant encore, au XVII^e siècle, certains académiciens suggéraient que l'« invention » ne réside pas pour l'essentiel dans la production de la forme, et que l'énoncé verbal qui imagine l'œuvre suffirait peut-être à établir cette « invention », que cette œuvre fût visuelle ne changeant rien à l'affaire. Ainsi, Bernard Tesseydre écrit : « La primauté reconnue à l'intention sur l'exécution et la hiérarchie entre fonctionnaires des Bâtiments intercalent entre commande et oeuvre toute une cascade d'"idées" ... Je donnai le dessin de la grotte de Versailles, qui est de mon invention », déclare avec suffisance Charles Perrault. À quel niveau, demande Tesseydre, situer son « invention » ? Voir Bernard Tesseydre, *L'art au Siècle de Louis XIV*, Paris, Le Livre de Poche, 1967, 382 p., p. 92. Question fascinante dont l'histoire, sauf erreur, resterait encore à faire comme expression concrète du processus d'intellectualisation de la pratique artistique depuis la Renaissance dont parle notamment Nathalie Heinrich dans *Du Peintre à l'artiste, artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1993, 303 p.

¹⁹ Avec Guido Molinari, Ulysse Comtois formait la représentation canadienne à XXXIV^e Biennale de Venise.

²⁰ Catalogue de la représentation canadienne à la XXXIV^e Biennale de Venise, *op. cit.*

²¹ Guy Viau « Rita Letendre et Ulysse Comtois à la Galerie Norton, Musée des Beaux-Arts de Montréal », *Canadian Art*, n° 77, janvier-février 1962, pp.11-12.

²² Un bois lamellé et peint de 25,6 cm X 43,2 cm X 20,3 cm.

²³ 305 X 305 cm pour *Construction*, 1996; 91 X 920 cm pour *Paysage sous la pluie*, 1996.

²⁴ Propos rapportés par Guy Viau, « Comtois », *Canadian Art*, mars/avril 1962., pp. 116-117.