

On ne parle pas peinture avec Lemoyne

Robert Myre

Number 41, 1988

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/46921ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Myre, R. (1988). On ne parle pas peinture avec Lemoyne. *Inter*, (41), 78–81.

S'il écrit, il n'est pas écrivain. Rien dans ces textes qui procure, d'une poignée de mots, un ébranlement équivalent à celui de ses toiles. S'il théorise, sa théorie, en son fond, n'est pas loin de celle du Spirituel dans l'art. Tout comme KANDINSKY, sa « nécessité intérieure » s'articule en trois principes : l'expression de ce qui est propre à la personne de l'artiste, de ce qui est propre à l'époque, de ce qui est propre à l'art. Oui. Mais il pourrait contresigner cet aphorisme vincien : « le mensonge est le cinquième élément de l'esprit ».

Georges RAILLARD, in *Antoni Tapies. La pratique de l'art, préface.*

CONNIE

« Je suis de ceux qui croient à l'instinct créateur. Je suis de ceux qui vivent la créativité dans le temps et l'espace, et mon espace c'est l'aventure, la recherche. Je me fous des tendances. Je suis un héritier de Refus Global et j'ai vécu comme beaucoup d'artistes des contradictions. »

Robert MYRE : Tu as beaucoup travaillé au niveau multi-disciplinaire. Cela semble même avoir été une orientation, une force, un désir important. Comment cela se situe-il aujourd'hui ?

Serge LEMOYNE : Ce sont des préoccupations que j'avais dans les années soixante. Ce sont des concepts que j'ai remis en question au fil des années. En '68, je ne jurais que par la participation. La participation était à la mode et j'ai participé beaucoup pour qu'elle le devienne. Mais je me suis comme vidé dans cette forme d'art. C'est beau de faire participer le monde, mais tu deviens animateur, un rôle que n'importe qui peut jouer. J'avais l'impression de ne plus rien faire, sinon de provoquer une situation qui fait que le monde crée de façon superficielle. Qu'est-ce qui est le plus important : amuser le monde ou produire ?

R.M. : Tu as proclamé : « la création est l'affaire de tous ».

S.L. : « Tous » devrait avoir accès à la création, c'est dans ce sens qu'on doit le comprendre. Mais tout le monde ne s'intéresse pas à tout le monde. Il y a des choses qui ne m'intéressent carrément pas. Je me suis rendu compte que cela était presque de l'imposition.

R.M. : Ce qui rejoint une autre question, à savoir que si on les informait, les gens viendraient voir l'art contemporain ?

S.L. : Ce qui me blesse, c'est que l'art contemporain ne soit pas connu. Je fais une comparaison avec le sport — j'ai toujours pris plaisir à faire des comparaisons avec le sport parce qu'on sait tout des athlètes et rien des artistes. Les médias sont complaisants. Si un athlète a mal aux dents, le journaliste se rend chez lui l'interviewer. Toi, tu organises une exposition importante et tu te retrouves avec un entrefilet dans le journal. Chaque fois que je parle de la non-diffusion de l'oeuvre d'art, on me répond : « mais cela n'intéresse personne ». Je dis que c'est comme les saucisses Hygrade : elles sont fraîches parce que les gens en

mangent et les gens en mangent parce qu'elles sont fraîches. Si les gens entendaient parler aussi souvent d'art contemporain que de sport, ils s'y intéresseraient.

Il y a aussi la qualité de la diffusion de ton information. Il faut que tu utilises les mêmes techniques, les mêmes tactiques que ceux qui réussissent. Si tu places seulement des affiches, tu n'accroches plus grand monde. Il faut que tu utilises télé, radio, journaux. Le texte que j'ai fait en août dernier : *BORDUAS n'ira pas à Toronto*, Le Devoir ne le publiera pas : il demande une certaine forme d'exclusivité. Alors que dans d'autres domaines de l'information, le sport par exemple, tous les médias en parlent.

R.M. : « La création, c'est l'affaire de tous » pose aussi le corollaire de la fonction d'artiste.

S.L. : La fonction de l'artiste est difficile à définir. Je pense que l'artiste aura, de plus en plus, une fonction importante dans notre société, parce qu'on arrive à une certaine saturation. Prenons le phénomène des ordinateurs. C'est un phénomène récent, à peine une dizaine d'années. Les gens vont se dire : « Oui, mais les ordinateurs, en plus d'être des instruments efficaces, pour calculer, pour avoir de l'information... ». Je pense que l'artiste

« Terroriste culturel » et « père de la performance », mais peintre, Serge LEMOYNE incarne une trajectoire d'art spécifique au Québec. S'il propose une rétrospective de ses oeuvres au Musée du Québec cet automne, il se réclame aussi du *Refus Global*, critique toujours le système et évalue le statut social de l'artiste. Praticien, il soupèse le passage des « happenings » à la performance, l'évolution de l'idéologie de l'animation populaire par l'art qui revient vers l'importance de l'oeuvre. LEMOYNE réfléchit sur ce qui change la réalité. Robert MYRE, en inédit pour INTER, s'entretient avec lui.

N.D.L.R.

dans le futur dénivelera la technologie, éveillera les gens subordonnés à la technologie.

R.M. : Facilitera l'intégration ?

S.L. : Non, non, l'artiste va toujours remettre en question l'environnement, le monde dans lequel il vit, parce que les artistes ont le temps de penser à ces choses. Ils ne se laissent pas facilement embrigader. Quand ils jouent leur rôle, les artistes ont un recul devant les événements. Ils sont aussi un peu rébarbatifs face à la technologie, même s'ils peuvent en utiliser certains aspects.

R.M. : Tu es surtout connu pour tes cris, tes engagements d'activiste. Est-ce que tu te considères comme un activiste culturel ?

S.L. : En 1986, lors de la performance *LEMOYNE en prolongation*, au Spectrum, j'ai fait une entrevue à Radio-Canada, avec Cécile RODRIGUE. Elle me demande : « Vous savez, vous êtes un peu comme un délinquant sur le plan culturel. Est-ce que vous êtes vraiment un délinquant sur le plan culturel ? » Je lui ai répondu : « Non, je pense que je suis plus un terroriste culturel qu'un délinquant culturel ». Cela répond un peu à ta question. Mais cette réponse se situe à deux niveaux : celui d'agitateur et celui de provocateur. Je dirais peut-être oui au provocateur, parce qu'il faut que tu provoques quelque part si tu veux qu'il se passe quelque chose. Mais il me semble que ce n'est pas dans ma nature ; j'ai été amené, obligé à agir comme provocateur.

R.M. : Tu as beaucoup réfléchi sur la manière dont l'art se distribue, les conditions de présentation de ta peinture, le métier de peintre. Que signifie peindre aujourd'hui pour toi ?

S.L. : Je peux seulement répondre par les projets qui m'intéressent. Même si la société a relativement changé, faire de la peinture demeure un peu mystérieux. Il n'y a pas de recette ; la création est toujours une remise en question. Même si j'ai un programme d'action pour les mois ou les années à venir, je ne sais pas dans quoi



PARLERIE PAS

ma recherche va déboucher. La création se fait au moment où tu la fais ; je ne peux pas dire que la semaine prochaine je vais faire une sculpture ou une peinture.

Cela dépend aussi des décisions que je prends. C'est facile de parler de ses projets sans jamais les réaliser. C'est pour cette raison que je préfère ne pas en parler, ou en parler très peu. Contrairement à d'autres qui se sentent obligés de réaliser leur projet lorsqu'ils en parlent, je ne sens plus le besoin de les faire si j'en parle trop. Il faut vraiment que ma création soit une aventure intérieure qui se détermine presque au jour le jour.

R.M. : On doit donc distinguer l'aspect public et l'aspect privé de ta création ?

S.L. : L'aspect public, c'est la diffusion. La création comme telle n'a rien à voir avec le public.

R.M. : Les happenings c'était de la diffusion ou de la création ?

S.L. : Les happenings étaient des créations collectives, où plusieurs disciplines étaient intégrées à une même formule d'art. Il y a dans l'air un certain nombre de préoccupations, qui fait que des artistes ont le même esprit dans différents lieux de la planète, au même moment. Aujourd'hui, c'est le retour, jusqu'à un certain point, à l'individualisme. Individualisme ne veut pas dire nécessairement solitude et inaccessibilité. L'expérience solitaire de méditation ou de création peut être diffusée, je ne dis pas au fur et à mesure, immédiatement, parce que cela prend un certain temps d'assimilation. Si je diffuse ma création au fur et à mesure de sa production, il y a comme un vide qui se produit. J'ai besoin d'un certain temps entre la création et la diffusion.

Je dis cela parce que je me suis embarqué dans une aventure assez difficile lorsque j'ai décidé, l'année dernière, de faire un hommage aux artistes vivants (*Stations supplémentaires*). J'ai présenté ces œuvres comme des œuvres inachevées, parce que je n'arrivais pas à décider de la production pour une date précise, ce que je pouvais faire facilement il y a vingt ou vingt-cinq ans. Aujourd'hui, c'est plus difficile, j'ai besoin de plus de temps.

R.M. : C'est une question de maturité ou

c'est par rapport à ton œuvre ? Parlons de cette œuvre. Parlons de peinture.

S.L. : La peinture est toujours liée à un questionnement. Et il n'y a pas de réponses. Les réponses sont dans le résultat du tableau ou de la sculpture. La réponse, je la trouve sur le plan visuel. Je ne trouve pas de solution, j'applique le questionnement dans une réalité. C'est pour ça que je parle difficilement de peinture, à moins que quelqu'un soit très spécialisé et que ça me provoque. Avec Marcel SAINT-PIERRE, qui vient de terminer le texte du catalogue qui accompagnera l'exposition au Musée du Québec, en novembre prochain, j'aurais aimé parler peinture. J'aurais voulu discuter avec lui, surtout lorsque qu'il traite d'œuvres précises, d'éléments à l'intérieur d'une œuvre. J'aurais donné des références, été d'accord avec certains points, pas d'accord avec d'autres. Il a préféré faire un travail personnel, c'est sa conception. Je trouve seulement malheureux que la discussion ne se soit pas produite.

Quand je travaille, je ne me questionne pas. Je ne me dis pas : « Tiens je vais équilibrer telle affaire ». Ce n'est pas du calcul. Je procède par intuition. C'est mon œil qui fait que c'est comme ça, qui fait que cela va rester comme ça. Ce n'est pas un travail d'analyse au préalable. Je n'applique jamais un concept pensé d'avance. Quand je tombe dans l'application d'un système, je passe à côté de la création.

R.M. : C'est dans ce sens que tu dis que tu es un peintre instinctuel ?

S.L. : Instinct et intelligence... presque simultanément. C'est difficile à expliquer. J'aime en parler mais je n'ai pas l'esprit d'analyse, ou si je l'ai, ce n'est pas évident.

Ma peinture est toujours en relation avec des images, jamais en relation avec des concepts théoriques. La théorie, vient après la pratique, le contraire du domaine scientifique, où tu as d'abord une théorie, ensuite des applications. Chez moi, la théorie, l'explication de la démarche vient après la création.

R.M. : La rétrospective de cet automne expliquera-t-elle ta démarche ?

S.L. : La rétrospective te fait prendre conscience d'une démarche. J'ai certaines craintes. J'ai peur que la présentation ressemble à une exposition de groupe. J'ai



PIENTURIE

changé plusieurs fois de style ; je n'ai jamais poursuivi longtemps une recherche ; il y a eu beaucoup de ruptures dans ma démarche. J'ai aussi l'impression que je n'ai encore rien fait. L'œuvre que j'ai à faire reste à venir. C'est une intuition. Ce que j'ai fait jusqu'à maintenant, c'est pour en arriver à ce qui s'en vient. Je considère que j'ai expérimenté à plusieurs niveaux et tout ce que j'ai fait jusqu'à maintenant va me servir à accomplir une œuvre.

R.M. : Mais à l'intérieur de tes différentes périodes, de tes différents types d'activités, tes différents cheminements, ton vocabulaire plastique est très précis, très unifié, tes œuvres ont une grande cohérence formelle ?

S.L. : Il y en a une si tu mets tous les tableaux les uns à côté des autres. Mais l'exposition au Musée du Québec ne présente pas tout. Telle ou telle période manque. C'est pour cela que je ne suis pas sûr qu'il y aura cohérence au niveau de l'exposition. Cela dépend aussi du montage, de l'espace disponible. J'ai insisté pour faire d'autres expositions en même temps parce ce que je me disais que s'il n'y avait que la rétrospective de Québec, cela ne serait pas représentatif de mon travail. Ce n'est pas la première fois que je fais plusieurs expositions en même temps. Déjà, en 1964, j'ai fait trois expositions et trois vernissages, le même jour, à trois endroits différents. Un vernissage de 4 à 6 heures, l'autre de 6 à 8, et le troisième de 8 à 10. A l'époque où le cidre était illégal, ce fut assez spécial vers 11 heures.

R.M. : J'ai relevé dans ton c.v. que depuis 1961, à chaque année, excepté en 1983, tu as fait au moins une exposition. Pourtant, on a l'impression que ton œuvre n'est pas connue.

S.L. : Effectivement, ma peinture n'est pas connue. Pourtant, j'ai vécu toutes les périodes de 24 heures par jour, contrairement aux visiteurs qui ont passé vingt ou trente minutes devant les tableaux lors des expositions.

R.M. : Tes écrits, tes événements publics sont-ils des œuvres ?

S.L. : Dans mon cas, ce sont les œuvres éphémères qui restent peut-être le plus

longtemps dans la mémoire des gens. Les questions qu'on me pose sont souvent en relation avec les événements et peu avec mes œuvres. Les événements sont peut-être plus spectaculaires et les gens sont peut-être moins sensibles aux dimensions concrètes, à ce qui existe dans le temps. Les interventions publiques ne sont pas nécessairement philosophiques. Il y a une partie réflexion sur le plan organisationnel, mais c'est l'aspect pratique, analytique de l'événement qui doit être considéré. Une œuvre n'est pas faite pour être comprise, elle est faite pour être perçue. La compréhension, c'est pour autre chose, les problèmes mathématiques par exemple. On ne comprend pas une œuvre, on parle de la comprendre, mais dans le fond on ne comprend pas, on perçoit plus ou moins, à divers degrés.

R.M. : Mais tu la présentes quand même aux autres ?

S.L. : Non, non, c'est l'institution qui fait ça. L'artiste n'enquête pas sur ce que la société veut pour lui retransmettre ensuite son image. Il est libre de s'aventurer dans la création.

R.M. : C'est le plus beau statut qui puisse exister dans la société...

S.L. : Pas le statut de la société, le statut que l'artiste se donne. Ce n'est pas un statut qui est reconnu par la société.

R.M. : ...que la société te permet de vivre.

S.L. : ... si la société, tu ne la déranges pas, elle te permet n'importe quoi. Au retour de mon voyage en Chine, je me posais justement ces questions. Là-bas, les artistes ont une certaine sécurité institutionnelle. Ils sont très considérés, ils ont un statut. Ici, les artistes n'en ont pas, mais ils ont la liberté. Quand je compare les deux systèmes, je me dis qu'en Chine ils n'ont

pas de problèmes de production et de diffusion mais il leur manque la liberté qui est essentielle à la création. Nous, nous avons la liberté mais très peu de moyens de l'utiliser. C'est beau la liberté, mais si tu ne peux rien faire, rien produire avec. Tu peux aussi être le fou du roi, car ce n'est pas la majorité des artistes des systèmes capitalistes qui ont une vie décente. C'est une problématique très complexe.

R.M. : J'aimerais revenir sur la question du happening. Tu as été l'un des premiers à pratiquer ici ce type d'intervention. Tu peux même être considéré comme le père du happening...

S.L. : ...un pépère du happening.

R.M. : Peux-tu faire une distinction entre happening et performance ?

S.L. : Pas vraiment, parce qu'il y a des gens qui ont fait des happenings qui étaient très structurés. Ce qui a caractérisé le terme performance, c'est que tous ceux qui en ont fait ont voulu éviter le happening. Ils ont structuré, synchronisé leurs spectacles plus près du théâtre, avec une préoccupation différente, plus intellectuelle. Le happening est davantage une improvisation pure. Mais il y a eu des happenings très structurés et par la suite, des performances qui ne l'étaient pas du tout. Cela dépend du tempérament de ceux qui les font, et cela n'a rien à voir avec les mots « happening » ou « performance ».

R.M. : Par rapport à ce qui se passait au niveau happening, ou performance, dans les années '60 et '70 et ce qui se passe aujourd'hui.

S.L. : Il n'y a plus de performance aujourd'hui, ou très peu. La performance, c'était



AVEC L'EMOYNE

les années '70-75, jusqu'en '80 peut-être. Monty CANTSIN en a fait une en septembre dernier à New York et il a fait la manchette des journaux. Je me disais, est-ce qu'il faut absolument faire scandale pour faire parler de soi ? Effectivement, oui. Il y a beaucoup d'événements aussi importants, sinon plus, dont on n'entendra jamais parler parce qu'ils ne sont pas spectaculaires, parce qu'il n'y a pas de sang humain entre deux tableaux de PICASSO. CANTSIN a très bien structuré son intervention. Il a produit son effet, il a réussi sa performance.

R.M. : C'était donc une performance ?

S.L. : Tu peux appeler ça performance, ou intervention, selon les termes à la mode. Par rapport à BORDUAS, pour que mon texte soit efficace, il faudrait que j'intervienne entre deux tableaux de BORDUAS, avec de la peinture en spray. « BORDUAS n'ira pas à Toronto ». « BORDUAS n'ira pas en Russie ». Violent. Je n'ai plus le « guts » de faire ça. J'aimerais que les jeunes le fassent. Ceux qui ont fait des performances se sont imaginés qu'ils étaient les premiers et qu'il n'y avait rien eu avant. Les médias sont aussi plus fermés qu'à notre époque. Ils s'intéressaient un peu à ce qui se faisait, alors qu'aujourd'hui, il faut que tu fasses scandale. Pour BORDUAS, je sais tout ce qu'il faut faire, mais je ne me sens pas appuyé. L'acte terroriste ne change pas la réalité, sauf que tout le monde en entend parler.

R.M. : Qu'est-ce qui change la réalité ?

S.L. : Je ne sais pas si c'est une accumulation de petites choses ou un coup d'éclat. Les coups d'éclat risquent d'être oubliés rapidement, tandis que la démarche quotidienne a des possibilités de changer quelque chose. La peinture, c'est quoi par rapport au cinéma, à la télévision ? La peinture a une action différente. Le peintre arrête le temps. Le tableau est un instant du temps.



Je me suis dit que la meilleure manière de commencer l'entretien était de partir de ce qu'il avait à dire, de ce qu'il voulait dire, ce sur quoi il travaillait depuis près d'un mois, trois semaines peut-être.

Il faut considérer que cette pratique, cette manie qu'a Serge d'écrire des lettres au lecteur est une manière hautement organisée, structurée, politisée d'intervenir sur son milieu. Ces interventions polémiques et didactiques lui demandent beaucoup d'effort et d'énergie, et ont la même exigence que sa peinture mais elles sont

plus risquées à rendre publiques. J'ai même pensé comprendre. Avec l'écrit, LEMOYNE croit rejoindre davantage les autres qu'avec sa peinture. Écrire est vécu par Serge au niveau de la lutte pour sa survie et la survie de son métier.

Je savais aussi que LEMOYNE se perçoit comme l'héritier du *Refus Global*. Je l'avais lu dans l'une de ses notes manuscrites.

Nous avons également abordé ses activités publiques directement reliées à la création, parfois partie intégrante de sa création, parfois activité créatrice elle-même. J'ai répertorié un certain nombre de termes qu'il avait utilisés : zirmate, nouvel âge, happening, événement, zalondons, horloge, performance, Déclat, MTGG (maladies transmises de génération en génération), station, etc. Et j'ai conçu le projet de lui demander une rapide définition de ces termes que je placerais en parallèle avec celle des journaux de l'époque. Nous n'avons pas été systématique, mais l'exercice nous a permis de discuter longuement sur la fonction de l'artiste.

Du zirmate aux événements des années soixantes, de l'apparition de la vierge à Saint-Bruno au happening du Spectrum il y a deux ans, du *Triste sort réservé aux originaux* à la *Trilogie d'un triangle noir*, LEMOYNE a bûché fort pour éveiller ses contemporains à l'art d'aujourd'hui. Si depuis la fin des années soixante-dix il s'est retiré de la participationite et de l'animationite, ses manœuvres ont souvent « tiré juste et juste à point » (MIRON).

Perçu comme un artiste multidisciplinaire, « un pèpère du happening » me dira-t-il, il m'a semblé être essentiellement un peintre en rupture avec tout ce qui ne purifie pas le tableau.

La perception que nous avons de la multidisciplinarité était une condition d'existence de la première génération d'artistes nés avec l'arrivée de la télévision et la multiplication des technologies de communication ; et LEMOYNE à 47 ans était fatigué de vivre avec un revenu de 12 000\$ par année.

Robert.