

L'Atelier constellé
À la mémoire d'Ulysse Comtois
The Star-Studded Studio
In memory of Ulysse Comtois

Jean-Pierre Latour

Number 50, Winter 1999–2000

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9654ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Latour, J.-P. (1999). L'Atelier constellé : à la mémoire d'Ulysse Comtois / The Star-Studded Studio: In memory of Ulysse Comtois. *Espace Sculpture*, (50), 12–18.

L'Atelier constellé The Star-Studded Studio

in memory of / à la mémoire d'Ulysse Comtois JEAN-PIERRE LATOUR

Il existe dans l'hémisphère sud une constellation au nom curieux parmi l'illustre assemblée d'animaux et de personnages mythiques qui peuple le ciel nocturne. C'est *L'Atelier du Sculpteur*¹. Ce tracé d'étoiles procure une image commode pour illustrer ce que semble devenir l'atelier actuel. Car, pour de nombreux artistes, l'atelier est maintenant devenu une constellation de lieux où s'effectuent différentes phases du travail de l'art, de la conception jusqu'à sa réception.

L'introduction de nouveaux matériaux, de nouveaux procédés et de nouvelles méthodes de travail a toujours pour effet de provoquer une situation de crise, c'est-à-dire d'induire un effet critique quant aux conceptions artistiques, plus exactement quant à la définition du rôle de l'artiste, de la nature de l'œuvre et des modalités de sa réception. C'est ainsi qu'il y a quelques années je me suis intéressé tout particulièrement à la nouvelle² sculpture québécoise des années soixante, en adoptant le point de vue des transformations de la représentation de l'atelier qu'elle impliquait, c'est-à-dire comment par cette sculpture l'atelier était redéfini³.

Il peut sembler curieux de parler de la sculpture des années soixante dans un numéro consacré à l'état de cette discipline à l'aube du nouveau millénaire. Pourtant la raison en est fort simple : il me semble y avoir de nombreux points de recoupement et de comparaison, qui seront ici mis en relief, entre ce qui s'observe dans certaines pratiques artistiques actuelles et cette sculpture maintenant « vieille » de trente ans. Plus d'une décennie, largement marquée par l'expressionnisme, nous a peut-être fait perdre de vue quelque peu cette période où un important changement de sensibilité s'était opéré. En se dégageant justement de l'expressionnisme automatiste.

FACTURE INDUSTRIELLE ET OBJECTIVATION

La nouvelle sculpture des années soixante avait pour première caractéristique l'utilisation de matériaux et de procédés industriels⁴. De cette utilisation résultait, comme conséquence immédiate, l'affirmation d'un anonymat de facture, contrairement à la sculpture québécoise moderne des deux décennies précédentes⁵.

In the Southern Hemisphere, among the animals and mythical characters filling the night sky, there exists a constellation with a curious name, *The Sculptor's Studio*¹. This configuration of stars is a convenient image to illustrate what the studio seems to have become today. For many artists, the studio is now a constellation of spaces where different phases of artwork are carried out, from the conception of the work to its presentation.

The introduction of new materials, new processes and new ways of working invariably creates crisis situations. This leads to critical concerns about artistic concepts, or more exactly, about the definition of the artist's role, the nature of the artwork and how it is received. It was through these concerns a few years ago that I became particularly interested in new Quebec sculpture² in the sixties. I was looking at what the changes implied about the studio, or how the studio was redefined by this sculpture.³

It may seem strange to talk about sculpture from the sixties in this issue of *ESPACE*, devoted to the state of the discipline at the dawn of a new millenium. However, the reason is very simple: it appears to me that there are many points of comparison and contrast between this sculpture, now thirty years old, and some current artistic practices, and I will discuss them here. During a decade heavily influenced by expressionism, we may have lost sight of the fact that an important change in sensibility took place during this period—precisely, because it was free of automatist expressionism.

INDUSTRIAL TECHNIQUES AND OBJECTIFICATION

The new sculpture of the sixties was first characterized by its use of industrial materials and procedures.⁴ The result and immediate consequence was the assertion of an autonomous technique that was contrary to modern Quebec sculpture of the two previous decades⁵, when *hand-made* markings on stone and wood prevailed. The *machine-made* replaced the *hand-made*. This change in technique signalled a more profound change, however. The artist's relationship with the work was transformed, differentiating itself from automatist conceptions.



Luc Courchesne,
Monique Savoie, *Bancs
publics*, 1999. Musée
d'art contemporain de
Montréal. Photo:
Richard-Max Tremblay.

où le *fait main* régnait en maître et marquait la pierre et le bois. Au *fait main* s'était donc alors substitué un *fait machine*. Mais ce changement de facture était le signe d'un changement plus profond. Car c'est le rapport qu'entretient l'artiste avec l'œuvre à faire qui s'en trouvait du même coup modifié et se distinguait ainsi des conceptions automatistes.

Issue du surréalisme, la pensée automatiste concevait l'œuvre en des termes introspectifs. L'œuvre peinte était, pour ainsi dire, un prolongement de la personne de l'artiste, projection et signe de son intériorité. Or le formalisme plasticien, qui commence à s'affirmer au milieu des années cinquante, s'efforce d'« objectiver » l'œuvre, de la délier de la personne de l'artiste. Avec le plasticisme, l'œuvre devient un fait extérieur à la personne de l'artiste. Bref, en valorisant une facture anonyme s'exprime le désir de poser l'œuvre comme un objet prétendant à une existence objective et relativement autonome. Mais c'est la nouvelle sculpture des années soixante, celle d'Ulysse Comtois, Jean Noël, Henry Saxe et Serge Tousignant, en introduisant de nouveaux matériaux et procédés appartenant au monde de l'industrie et non pas au monde de l'art, qui portera à de nouvelles limites le processus de distanciation engagé par les plasticiens. Et c'est ainsi que, de l'automatisme à cette sculpture, l'atelier quitte l'image du cabinet freudien pour apprendre celle de l'usine.

DÉLÉGATION ET COLLABORATION

La séparation de l'artiste et de l'œuvre, le fini anonyme des œuvres laissent alors place à la possibilité que l'exécution⁷ puisse être confiée à un tiers. Ainsi disparaît du même coup la représentation

Coming from surrealism, automatist thought conceived of the work in introspective terms. The painted work was an extension of the artist's personality, a projection and sign of his or her inner self. With the advent formalism, which began to take shape in the mid-fifties, the artist strived to make the work objective,⁶ to remove the personal touch. Plasticism made the work something exterior to the artist's being. In short, plasticism favoured an anonymous technique and expressed a desire to objectify the work, that is, to give it an objective and relatively autonomous existence. But it was the new sculpture of the sixties, the work of Ulysse Comtois, Jean Noël, Henry Saxe and Serge Tousignant, that introduced new materials and processes belonging to industry rather than art, and that pushed the distancing process to new limits. Thus, moving from the automatists to this new sculpture, the studio abandoned the Freudian image of the workplace to become rather like a factory.

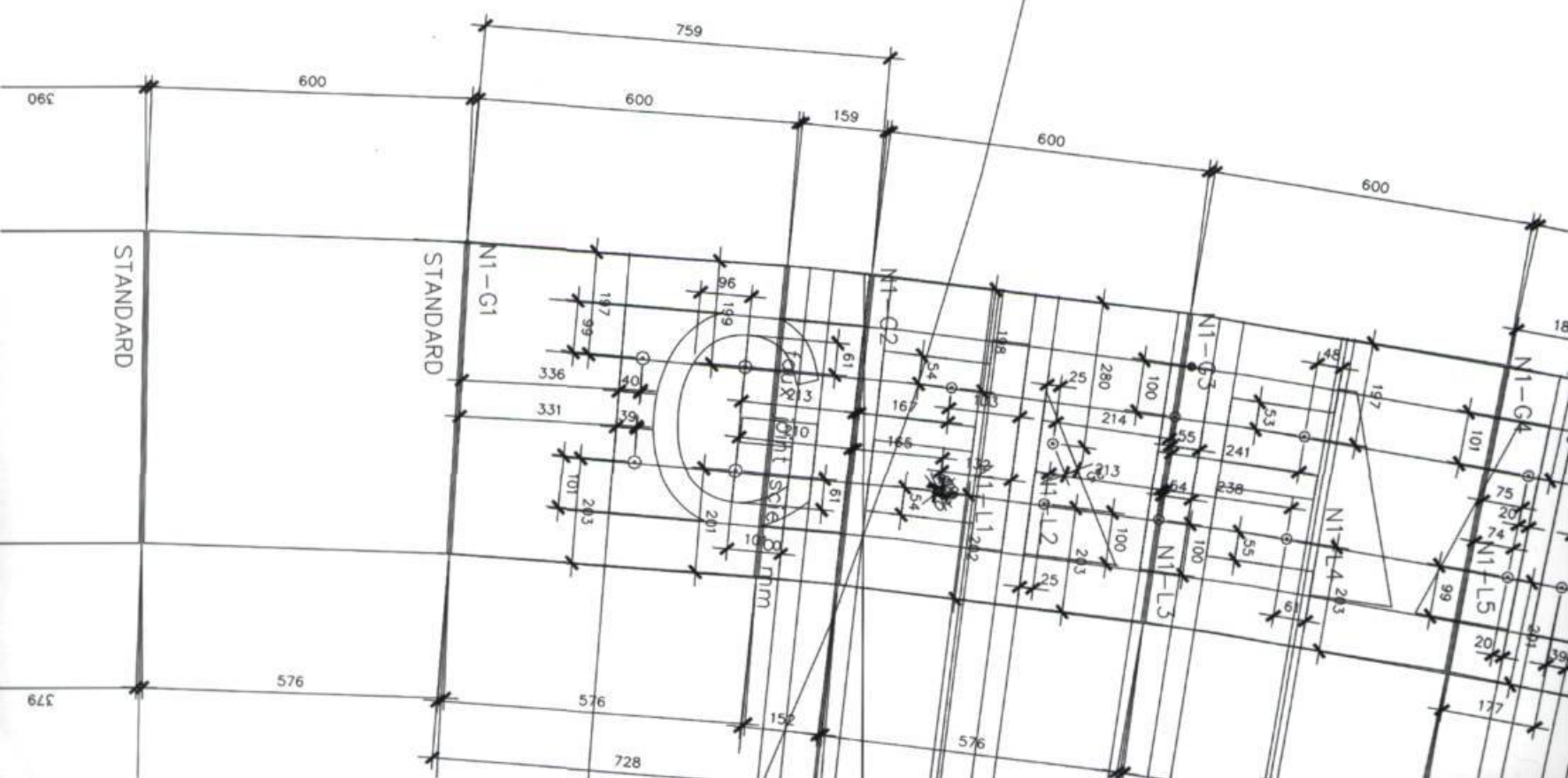
DELEGATION AND COLLABORATION

The separation of the artist from the work and the work's anonymous finish meant that a third person could now execute the work.⁷ The studio disappears as the primary place of fabrication and becomes the *studio as a place of conception*,⁸ an activity ultimately expressed by drawing.⁹ Artists from various fields now increasingly delegate the execution of work, in whole or in part. This way of working no longer surprises us, or less and less so, because the separation¹⁰ of design from execution is integrated into the definition of art and the artist's role. The artist is no longer identified as one having ready knowledge of a particular technique. The advantages of this perspective are obvious. Rose-Marie Goulet, for example, says that she does not

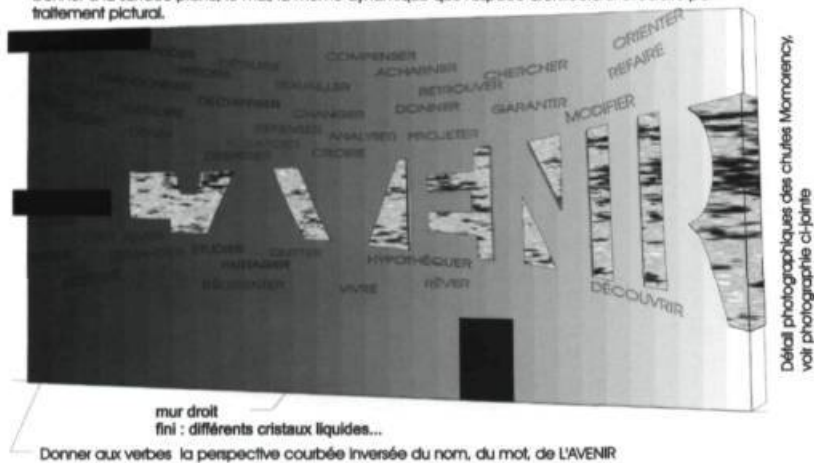
Il faut dire aussi qu'il n'est pas étonnant que ce soit dans la sculpture (et ses actuels environs¹³) que le jeu des délégations et des collaborations se soit maintenu et même amplifié. La modernité artistique a fait de la pratique picturale un exercice solitaire mené dans l'intimité de l'atelier. Dans un lieu unique, le peintre conduit un processus dont il est l'initiateur et aussi le seul exécutant. La sculpture, quant à elle, s'est plus difficilement accommodée d'une telle organisation du procès de travail¹⁴. Le sculpteur a souvent un besoin

One must also note that, not surprisingly, the field of sculpture (and its current successors¹³) is increasingly marked by the delegation of work and the maintenance of collaborations. Artistic modernity made pictorial practice a solitary exercise performed in the privacy of the studio, a single place and the scene of a process in which the painter is the initiator and the only maker. Sculpture, however, is more difficult to adapt to this kind of process and organization.¹⁴ The many technical issues and the heavy equipment needed to produce the works (particularly monumental works) often require that sculptors create a network of partners. Likewise, due to the technical complexity and variety of skills involved, collaboration and delegation are nearly always essential in the production of multimedia projects. The extent of the distribution of work and roles in certain cases of media art, as has been emphasized time and again, invariably raises the question of the author's identity. This being said, Éric Raymond observed in a recent paper¹⁵ that the more the cost of equipment needed for digital and media art goes down, the more artists have a tendency to take refuge in the privacy of the studio. This suggests the beginnings of a movement to re-appropriate process. The observation is most interesting, and it will be instructive to see the extent of this movement in the future and to sort out the implications of such a tendency.

Rose-Marie Goulet,
dessin préparatoire pour
Nef pour 14 reines, 1999.
Place du 6 décembre
1989



L'AVENIR est inséré dans le mur ou émerge peu à peu de celui-ci en harmonie avec la courbe. Donner à la surface plane, le mur, la même dynamique que l'espace architectural circulaire par traitement pictural.



Rose-Marie Goulet, dessins infographiques pour un projet non réalisé, 1998.

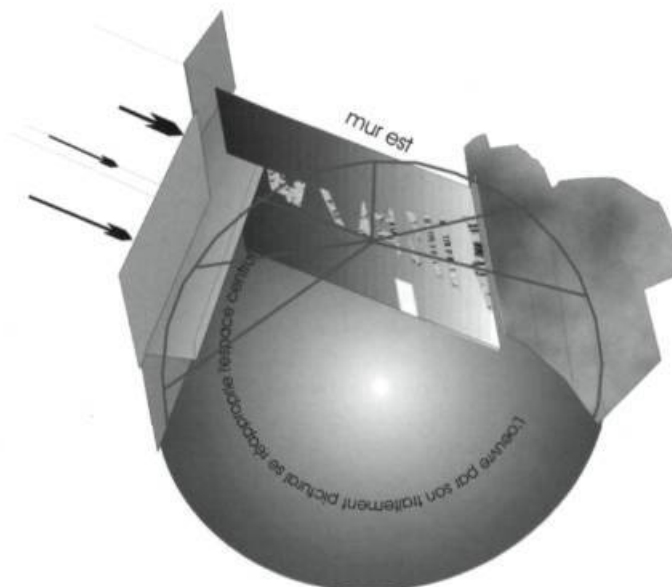
impératif d'installer un réseau de collaboration, à cause de l'ampleur des problèmes techniques et de la lourdeur de l'équipement nécessaire à la réalisation des œuvres, particulièrement des œuvres monumentales.

Dans la conduite des projets multimédia, la collaboration et la délégation deviennent le plus souvent essentielles en raison même de leur complexité technique et de la diversité des compétences requises. Et dans certains cas d'art médiatique, comme on l'a maintes fois souligné, la distribution des tâches et des rôles prend une dimension telle que se pose aussi la question de l'identité de l'auteur. Mais cela dit, Éric Raymond, dans une récente communication¹⁵, faisait observer que plus le coût de l'équipement nécessaire à l'art numérique et médiatique baisse, plus les artistes ont tendance à se retrancher dans l'intimité de l'atelier. Il y aurait ainsi l'esquisse d'un mouvement de réappropriation du processus. L'observation est fort intéressante et il sera instructif d'en voir l'ampleur future et de dégager les enjeux d'une telle tendance.

DE LA PARTICIPATION À L'INTERACTION

Mais revenons encore à la sculpture des années soixante, avec cette question de la collaboration et, par un effet de contiguïté, celle de l'identité de l'auteur. Car le retrait de la personne de l'artiste que met de l'avant cette sculpture, cette déliaison de l'œuvre et de l'artiste, est accompagné d'un autre phénomène intéressant au regard de certaines pratiques actuelles.

Quand se dénoue la liaison entre œuvre et artiste, un nouveau rapport commence à s'installer avec le spectateur. L'idée de participation se forme. Comme si la perte d'intérêt quant à l'initiateur de l'œuvre entraînant en même temps un gain d'intérêt, inversement proportionnel, pour sa destination, le destinataire trouve place dans le dessin de l'œuvre. Il y a une manifeste volonté d'intégrer à l'œuvre la présence du spectateur, de le mettre pour tout dire à l'œuvre. Celui-ci n'est plus invité à demeurer distant, absorbé dans une contemplation passive, mais il est incité à « achever » temporairement l'œuvre. Les *colonnes* transformables¹⁶ d'Ulysse Comtois en sont un excellent exemple, à la fois simple et remarquable. Par ses manipulations, le spectateur prolonge l'action de l'artiste. Le lieu d'exposition prend alors lui aussi des allures d'atelier ; il s'agit encore d'agir pour faire œuvre. L'idée d'œuvre immuable commence à vaciller. La notion



FROM PARTICIPATION TO INTERACTION

We return to sculpture of sixties to consider the issue of collaboration and, by extension, that of authorial identity. The artist's physical detachment from the work, which this sculpture exemplifies, is accompanied by another interesting phenomenon concerning current practices.

When the physical link between the work and the artist dissolves, a new relationship with the spectator begins. The idea of participation develops. It is as if the diminishing interest in the work's initiator brings about an inversely proportional interest in its destination, the viewer, who now becomes an issue in the design of the work. There is an obvious desire to integrate the viewer's presence into the work, to make the viewer part of the work. The viewer is no longer invited to keep a distance, to be absorbed in passive contemplation, but is encouraged to temporarily complete the work. The transformable *colonnes*¹⁶ by Ulysse Comtois are an excellent, straightforward example. By manipulating them, the spectator extends the artist's actions. The exhibition space begins to take on the appearance of a studio as the creative process continues still. Notions of an unchanging work begin to waver, and that of author, while not really questioned, surfaces nevertheless. The idea of a new collaboration takes shape. Regarding his transformable *columns*, Ulysse Comtois stated: "They are not final. When I leave them, they are still to be made."¹⁷

In an analysis of Luc Courchesne's multimedia installations, Monique Langlois¹⁸ recently emphasized the play aspect that his interactive video works imply: "The creative process is modified," she writes, "because the author is absent after producing a display in which viewers can then (re)create their own narrative [...]." The current forms of participation using interactive displays of new technology position the viewer in the work and, especially, in the construction of its fiction. In works implying the experience of a virtual reality, it is in fact a matter of complete immersion.

In Quebec, the new sculpture of the sixties represents a formative time in the development of a participatory ideology in art. Of course, it is not at all a question here of defining this period as the only source for current interactive works. Such a reading of history would be highly and irredeemably simplistic. It is rather a matter of showing one particularly interesting and significant source,¹⁹ an initial body of work that prepared the ground for the reception and development of this participatory ideology.

d'auteur n'est pas, bien sûr, nommément mise en question mais subit néanmoins un premier brouillage. L'idée d'une nouvelle collaboration se dessine. Ulysse Comtois déclarait à propos de ses colonnes transformables : « Elles ne sont pas finales. Quand je les laisse, elles sont encore à faire ¹⁷ ».

Dans une analyse des installations multimédia de Luc Courchesne, Monique Langlois ¹⁸ soulignait, il y a peu, la part de « récréation » qu'impliquent ses œuvres de vidéo interactive : « Le processus créatif est modifié, écrit-elle, car l'auteur s'absente après avoir mis en place un dispositif qui permet au visiteur de (re)construire son propre récit [...] ». Les formes actuelles de la participation, en utilisant des dispositifs interactifs issus des nouvelles technologies, insèrent d'une manière plus entière le spectateur dans l'œuvre et la construction de sa fiction. Dans les œuvres impliquant l'expérience d'une réalité virtuelle, il s'agit en fait d'une véritable immersion.

Dans le développement au Québec de l'idéologie participative en art, la nouvelle sculpture des années soixante représente un moment structurant. Bien sûr, il n'est nullement question ici d'assigner ce moment comme seule source des œuvres interactives actuelles. Une telle lecture de l'histoire serait éminemment simpliste et doit être écartée. Il s'agit plutôt d'indiquer une source d'ouverture ¹⁹, un travail initial d'amendement du terrain local de réception et de croissance de l'idéologie participative. À ce titre, cette contribution demeure capitale.

OUVERTURE ET MÉTISSAGE

Enfin, une des observations faites dans cette étude sur la sculpture des années soixante, peut-être la plus inopinée, est que *cette sculpture est l'œuvre de peintres* qui ont quitté le territoire de la stricte picturalité pour s'engager vers un travail tridimensionnel. Comtois, Saxe et Tousignant se font d'abord connaître comme peintres (et graveurs pour ce qui des deux derniers). On peut suivre aisément le franchissement du seuil qui les amène en territoire sculptural à partir de problèmes picturaux. Le caractère initialement polychrome de leur sculpture est d'ailleurs un signe de cette origine et de ce déplacement.

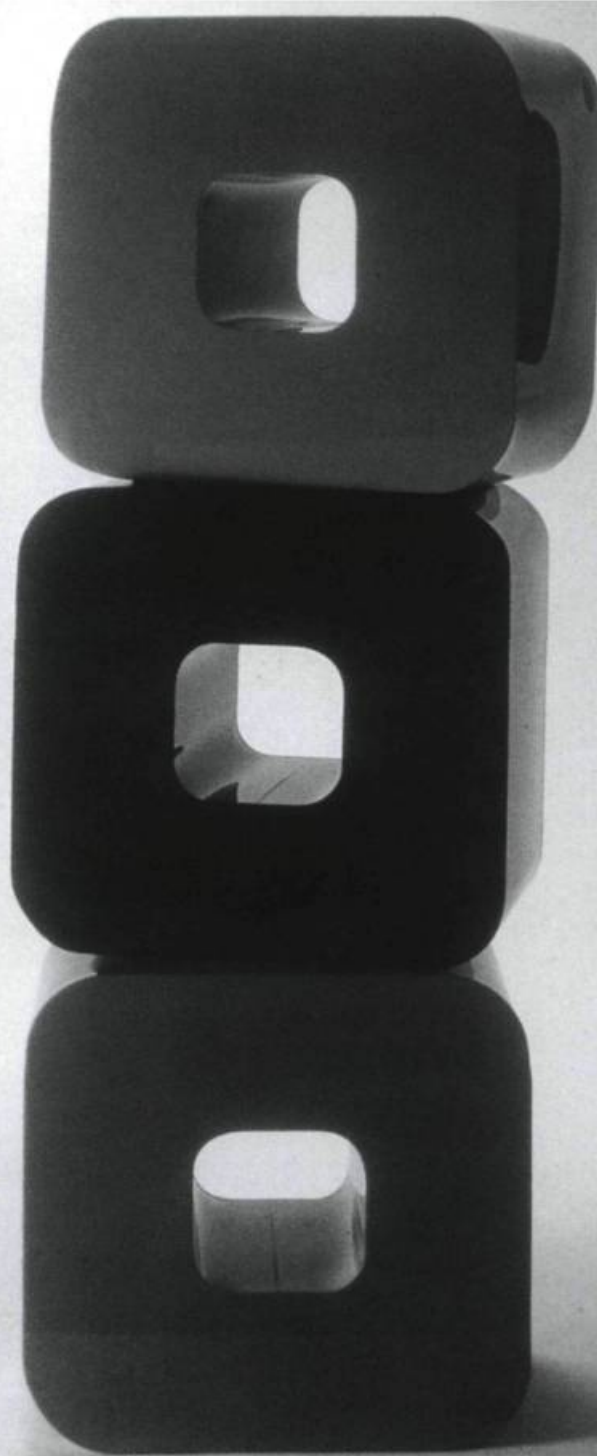
Mais le mouvement inverse est aussi observable. Il y a eu aussi des artistes identifiés comme sculpteurs qui déplacèrent le lieu de leur pratique, qui changèrent d'atelier et de moyens. Il faut se rappeler, par exemple, l'intérêt d'Armand Vaillancourt pour la danse entre 1959 et 1961 et sa collaboration avec Suzanne Verdal. Et surtout sa participation en 1961 au 1^{er} Festival international de musique contemporaine de Montréal, au Centre canadien d'essai de Montréal. Il avait alors conçu une « forêt » de tiges métalliques dans laquelle il évoluait en produisant une danse musicale ²⁰, conjuguant ainsi sculpture, danse et musique.

Les mouvements de migration et la forme des constellations de pratique sont multiples. Il est certain que la sculpture, dans les dernières décennies, s'est enrichie de l'introduction de nouvelles technologies et de métiissages disciplinaires. Mais le jeu des rapprochements disciplinaires crée aussi, on le sait, des effets d'éloignement ou d'assimilation. Alors des changements ou des hybridations de dénomination interviennent. Quand la vidéographie se rapproche, par exemple, de la sculpture par la mise en scène de dispositifs tridimensionnels, le mot « installation vidéographique » s'impose et le mot « sculpture »

OPENING UP AND HYBRIDIZATION

Finally, of the observations made in this study of sculpture in the sixties, perhaps the most unexpected is that this sculpture is the work of *painters* who had left the strictly pictorial domain to involve themselves with three-dimensional work. Comtois, Saxe and Tousignant were first known as painters (Saxe and Tousignant were also print-makers). We can readily follow the transformations that led them from pictorial issues to the sculptural domain. The initial polychrome aspect of their sculpture is an indication of this origin and shift.

However, the inverse movement can also be noted. Some artists identified as sculptors changed their working space, altering the studio and the creative process. Armand Vaillancourt's interest in dance between 1959 and 1961 and his collaboration with Suzanne Verdal is an example, especially in his participation in Montreal's first International Festival of Contemporary Music at the Centre canadien d'essai de Montréal, in 1961. Here he created a forest of metal rods in which he developed and produced a



Jean Noël, *Trimodulaire orangé et violet*, 1967. Plexiglas. Trois éléments : 45,3 x 45,3 x 29,7 cm (chacun). Collection : Musée d'art contemporain de Montréal. Photo : Richard-Max Tremblay.



Détail de l'œuvre
d'Armand Vaillancourt
au 1^{er} Festival interna-
tional de musique
contemporaine de
Montréal, 1961. Maison
de la culture Frontenac,
1999. Photo : Yves
O'Reilly.

est *de facto* écarté. La chose est parfaitement compréhensible car la sculpture ne constitue pas le « noyau dur » de l'œuvre. Mais la dimension sculpturale demeure néanmoins. Un semblable trouble survient quand, par exemple, le matériel photographique est assemblé de manière tridimensionnelle.

Mais en certaines occasions, on peut assister à une lutte sourde, et peut-être sournoise, entre les dénominations (qu'il serait d'ailleurs intéressant d'examiner, d'un point de vue sociologique en termes de médiation, pour en saisir les modalités et les enjeux précis). Quoi qu'il en soit, ces joutes peuvent aussi devenir quelque peu « scolastiques » et s'empêtrer dans des distinguos dont les intentions ne sont pas clairement formulées. Aussi, on comprend que bon nombre d'artistes s'en lassent, avec raison, et jugent plus utile de considérer l'œuvre dans toute sa singularité, à l'écart de débats pas toujours très éclairants. Et d'ainsi laisser agir une certaine fluidité des dénominations²¹ qui saura bien trouver un dénouement.

Reste que ce n'est pas parce qu'un mot est effacé que la chose disparaît à son tour, comme le voulait la procédure consternante d'escamotage des mots à laquelle se livrait, malgré lui, le héros du célèbre roman de George Orwell, *1984*. On se rappellera que dans cette fiction la destruction des mots, en les chassant du dictionnaire, avait pour but d'épuiser la pensée.

En conclusion, on assiste, il est certain, à une multiplication de figures constellées qui structurent production et réception des œuvres visuelles. La nouvelle sculpture des années soixante nous a ici procuré une perspective qui permet de retracer une partie des fondements historiques sur laquelle se profilent les transformations actuelles de la pratique des arts visuels dans le contexte québécois. En outre, et c'est là la conclusion au deuxième axe développé dans ce texte, le mot « sculpture » reste pertinent et approprié, selon la figure formée par l'ajustement des collaborations, l'introduction de nouvelles technologies et les mélanges disciplinaires dont résultent certaines œuvres visuelles. *L'Atelier du Sculpteur* reste toujours, il me semble, au nombre des figures possibles. ■

musical dance,²⁰ thus combining sculpture, music and dance.

The constellatory forms of practices and migratory movements are plentiful and various. Sculpture in recent decades has certainly been enriched by the introduction of new technologies and hybrid disciplines. But we know that when disciplines are mixed they can have the effect of distancing or assimilating. Changes or hybridizations of denomination then take place. When video is mixed with sculpture to produce three-dimensional work, the term "video installation" dominates, while "sculpture" is notably absent. This is quite understandable since sculpture does not make up the very core of the work. But the sculptural dimensions remain, nevertheless. A similar problem develops, for example, when photographic material is assembled in a three-dimensional manner.

But on certain occasions, we can see a muted and perhaps underhanded struggle between the designating parties (it would be interesting for that matter, to examine the terms of these mediations from a sociological point of view in order to understand the methods and precise implications). Tangled up in distinctions, these battles can also become somewhat less than scholastic when intentions are not clearly formulated. Understandably, a good number of artists grow weary of the often unilluminating debates, believing it more useful to consider the work in all its singularity, and to let the flow of denominations²¹ have its way and run to its inevitable conclusion.

However, it is not because a word is blotted out that the thing itself disappears, as wished for by the hero in George Orwell's famous novel, *1984*, when, despite himself, he engaged in the dismaying practice of skipping words. One recalls that in this fiction the purpose of destroying words by expelling them from the dictionary was to exhaust thought.

To conclude, the structure of visual arts production and presentation is certainly witnessing a propagation of star-studded forms. The sculptural innovations of the sixties provide a perspective that enables us to retrace the historical foundations from which the current transformations in Quebec visual arts practices emerge. Moreover — and this is the conclusion to the second point developed in this text —, the term "sculpture" remains relevant and appropriate to the forms created by the adjusting collaborations, and to the visual works resulting from the introduction of new technologies and the crossing of disciplines. *The Sculptor's Studio*, it seems to me, remains a likely figure. ■

TRANSLATION: JANET LOGAN

1. Dans l'hémisphère sud, avec l'Atelier du Sculpteur, il existe deux autres aux noms également déroutants : la Machine pneumatique et le Microscope/Other, equally disconcerting names share the Southern Hemisphere with The Sculptor's Studio: The Pump and The Microscope.
2. C'est-à-dire, sur le plan méthodologique, la sculpture que la critique d'alors avait jugée novatrice/On a methodological level: sculpture the critics then considered innovative.
3. Voir/See Jean-Pierre Latour, *L'Atelier redéfini. Étude de la sculpture d'Ulysse Comtois*, Jean Noël, Henry Saxe et Serge Tousignant, chapitre III, dans/in *Les arts visuels au Québec dans les années 60*, tome II, sous la direction de / edited by Francine Couture, Montréal, vlb, 1997, p. 225-275.
4. Notamment les plastiques souples et rigides, collés ou thermoformés; le métal en feuille poli, peint, plié, soudé ou boulonné; le contreplaqué/Pliable and rigid plastics, in particular, glued or thermally moulded; polished sheet-metal, painted, folded, welded or bolted; plywood.
5. La sculpture de Robert Roussil, Armand Vaillancourt, Roland Dinel, Charles Daudelin, Louis Archambault, etc./The sculpture of Robert Roussil, Armand Vaillancourt, Roland Dinel, Charles Daudelin, Louis Archambault, etc.
6. La deuxième génération de plasticiens insiste sur ce point. En 1959, par exemple, Claude Tousignant déclarait : « Ce que je veux, c'est objectiver la peinture [...] ». Claude Tousignant, « Pour une peinture évidentielle », dans *Art abstrait*, catalogue d'exposition, École des Beaux-Arts de Montréal, 1959/The second generation of artists stressed this point. In 1959, for example, Claude Tousignant stated, "What I want is to make the painting objective [...]." Claude Tousignant, "Pour une peinture évidentielle", in *Art abstrait*, exhibition catalogue, École des Beaux-arts de Montréal, 1959.
7. Du moins en principe. Dans les faits, reste que ces artistes continuaient dans une bonne mesure à exécuter eux-mêmes leurs œuvres, surtout Ulysse Comtois dont l'atelier était rempli de machines-outils. Voir *L'Atelier redéfini*, ouvr. cité, p. 247-248. Rappelons que Mondrian considérait l'exécution de ses tableaux comme relevant essentiellement d'un savoir-faire artisanal et qu'elle aurait pu, en principe, être déléguée. Mais si elle ne l'a pas été, il y a sûrement des raisons qu'il faudrait analyser au regard de son processus où conception et exécution ne sont pas toujours entièrement séparées. Les repentirs et les repeints de certains tableaux le montrent clairement/At least in principle. The fact remained that these artists continued to a large extent to execute the works themselves, particularly Ulysse Comtois, whose studio was filled with machine tools. See *L'Atelier redéfini*, op. cit., p. 247-248. Recall that Mondrian considered the execution of his paintings essentially the result of craftsmanship and that, in principle, he could have delegated their execution. However, as this did not happen, there are certainly reasons that need to be analysed regarding his creative process, in which design is not always separate from execution, as traces of alterations and repainting in certain paintings clearly show.
8. Définir l'activité artistique comme un acte de conception est une tendance générale durant cette décennie et Clement Greenberg en faisait d'ailleurs une des caractéristiques du *Post Painterly Abstraction*. Voir « After Abstract Expressionism », *Art International*, n° 8, octobre 1962 / Defining artistic activity as an act of conception was a common practice during this decade and Clement Greenberg has made it a characteristic of *Post Painterly Abstraction*. See "After Abstract Expressionism", *Art International*, n° 8, October 1962.
9. Des quatre artistes étudiés, c'est Henry Saxe qui commente de façon la plus détaillée la part du dessin que suppose cette sculpture : « [...] design is the important factor for me and the drawing in it ». Propos rapporté par Lawrence Sabbath, « Henry Saxe », *The Congress Bulletin*, septembre-octobre 1966/Of the four artists studied, Henry Saxe commented in most detail about the role of drawing that this sculpture assumes: "[...] design is the important factor for me and the drawing in it." Remarks quoted in Lawrence Sabbath, "Henry Saxe", *The Congress Bulletin*, September-October 1966.
10. Pour une discussion concise de cette question, d'un point de vue historique, voir Jean-Pierre Latour, « L'œuvre confisquée », *Mœbius*, n° 72, printemps 1997, p. 55-64 / For a concise discussion of this question from a historical point of view, see Jean-Pierre Latour, « L'œuvre confisquée », *Mœbius*, n° 72, Spring 1997, p. 55-64.
11. Entretien avec l'artiste. Ce qui bien sûr, précise-t-elle, n'implique pas une ignorance des savoir-faire, mais évite l'acquisition d'équipements coûteux et de devoir consacrer un temps considérable aux aspects essentiellement techniques de la mise en œuvre des matériaux / Interview with the artist. She explained that this certainly did not imply an ignorance of technical matters, but did help avoid the cost of acquiring expensive equipment or spending too much time on the essentially technical aspects of working with the materials.
12. Cette communication, dont le titre, *Gestation numérique*, est très évocateur quant au processus employé, a été présentée le 5 juin 1999, à l'Université de Sherbrooke, dans le cadre d'une table ronde sur les nouvelles technologies lors de la rencontre annuelle de la Société canadienne d'esthétique/This paper, whose title, *Gestation numérique*, is highly suggestive of the process described, was presented on a panel devoted to new technologies during the annual meeting of the Canadian Society for Aesthetics at Université de Sherbrooke, June 5, 1999.
13. C'est-à-dire l'installation intégrant la vidéographie, la photographie, l'holographie, le cinématisme, la théâtralité et la scénographie, voire la danse et la performance/This is to say, installations, integrating video, photographs, holographs, kinetics, theatricality, scenography, even dance and performance.
14. Voir au sujet de l'atelier du sculpteur au XIX^e siècle, John Milner, *Ateliers d'artistes, Paris, capitale des arts à la fin du XIX^e siècle*, Paris, Éditions du May, 1990, 219 p., *La Sculpture en devenir*, p. 80-89/On the subject of the sculptor's studio in the 19th century, see John Milner, *Ateliers d'artistes, Paris, capitale des arts à la fin du XIX^e siècle*, Paris, Éditions du May, 1990, 219 p. *La Sculpture en devenir*, p. 80-89.
15. Éric Raymond, « Pragmatique de l'image de synthèse », communication présentée le 5 juin 1999, à l'Université de Sherbrooke, dans le cadre d'une table ronde sur les nouvelles technologies lors de la rencontre annuelle de la Société canadienne d'esthétique/Éric Raymond, "Pragmatique de l'image de synthèse", a paper presented June 5, 1999, at the Université de Sherbrooke on a panel about new technologies during the annual meeting of the Canadian Society for Aesthetics.
16. Comme on a pu en voir quelques exemples dans l'exposition *Déclics* (Musée d'art contemporain de Montréal et Musée de la civilisation, à Québec, de mai à octobre 1999). Malheureusement l'interdiction de manipuler dépouillait ces œuvres d'une part essentielle de leur signification, leur action critique s'en trouvait totalement neutralisée. Ces sculptures menottées par un impératif de conservation ont ainsi tout simplement rejoint la collection des œuvres statiques et immuables auxquelles elles s'opposaient. Pourquoi ne pas laisser ces œuvres vivre jusqu'au bris leur destin?/A few of them can be seen in the exhibition *Déclics* (Musée d'art contemporain de Montréal and Musée de la civilisation, in Québec City, from May to October 1999). Unfortunately, the museological ban on manipulation stripped the works of a good part of their significance, completely neutralizing their critical import. Restricted by the demands of conservation, these sculptures have now quite simply joined the collection of static and unchanging works to which they were opposed. Why not let these works live their destiny—even to the breaking point?
17. Catalogue de la participation canadienne à la XXXIV^e Biennale internationale de Venise, publié par la Galerie nationale du Canada, Ottawa, 1968/Catalogue for the Canadian pavilion at the 34th International Venice Biennial, published by the National Gallery of Canada, Ottawa, 1968.
18. Monique Langlois, « Les vidéos interactives de Luc Courchesne : la rencontre du réel et du virtuel », *ETC Montréal*, n° 46, juin-juillet-août / June-July-August 1999, p. 18-22.
19. Il faudrait ici mentionner l'intérêt d'Ulysse Comtois, ces dernières années, pour ce que Nicolas Reeves nommerait la « gestation numérique ». Mais, sauf erreur, l'artiste n'a jamais rendu publics les fruits de ses gestations/One should mention Ulysse Comtois' recent interest in what Nicholas Reeves calls "digital gestation". However, if I am not mistaken, the artist never made public the fruit of these gestations.
20. Voir/See *Québec underground 1962-1972*, tome I, sous la direction de / edited by Yves Robillard, Montréal, Éditions Médiart, 1973, p. 36-37.
21. Dans le cas de la nouvelle sculpture des années 1960, le débat concernait le statut ambigu, entre peinture et sculpture, de ces œuvres. Laurent Lamy était enthousiaste face à cette hybridité. Tandis que Robert Ayre la trouvait si désolante, qu'à défaut de n'être ni l'une ni l'autre il les jugeait plutôt indignes d'attention : « [...] one of the new forms that has no name », écrivait-il à propos d'une œuvre de Saxe. Voir *L'Atelier redéfini*, ouvr. cité, p. 242./In the case of the new sculpture of the sixties, the debate concerned the works' ambiguous state between painting and sculpture. Laurent Lamy was enthusiastic about this hybridity, while Robert Ayre found their being neither one nor the other so distressing that he considered them unworthy of attention: "[...] one of the new forms that has no name," he wrote about one of Saxe's works. See *L'Atelier redéfini*, op. cit., p. 242.