

ETC



Serge Lemoyne Lance et conte, de la peinture à l'événement

J.-P. Gilbert

Number 6, Winter 1988

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/36328ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

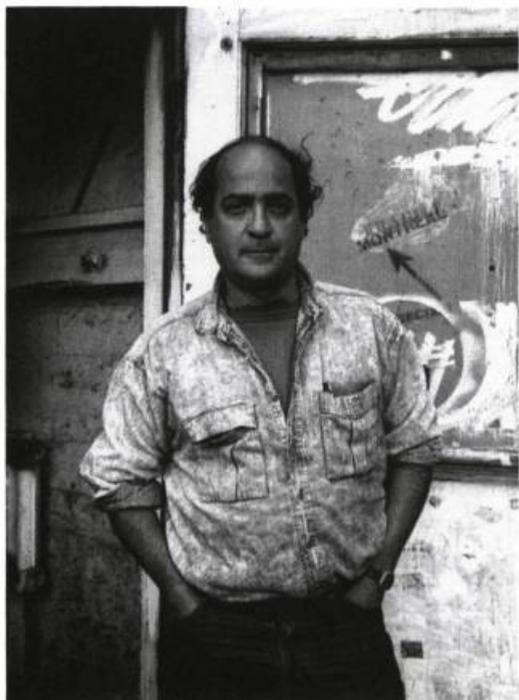
1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Gilbert, J.-P. (1988). Serge Lemoyne : lance et conte, de la peinture à l'événement. *ETC*, (6), 26–29.

Serge Lemoyne *Lance et conte, de la peinture à l'événement*



Serge Lemoyne, 1988

L'été dernier, nous rencontrons l'artiste québécois Serge Lemoyne afin de préparer l'entrevue qui suit. Dans l'atelier, il nous racontait son parcours de création alors qu'autour, de jeunes artistes s'affairaient à leurs productions.

A l'entrée de cet atelier collectif, dans une pièce exiguë où le désordre avait son importance, une télévision affichait le découpage de la programmation en cours; une jeune artiste prêtait son aide à un projet de restauration d'un grand cerf-volant, et le téléphone venait parfois interrompre la réflexion en cours. L'atmosphère avait quelque chose de publique...

Serge Lemoyne : Après deux années d'étude à l'École des Beaux-Arts de Montréal, j'ai eu l'ultime honneur d'être renvoyé de cette école. A ce moment, mon travail consistait à expérimenter ici et là, à gauche ou à droite, diverses approches de l'image — un peu comme on change de chemise chaque jour. J'avais d'ailleurs entrepris la rédaction d'un manifeste *Anti-style* parce que je n'arrivais pas encore à m'expliquer comment un artiste pouvait arriver à refaire le même tableau toute sa vie. Mes interventions publiques débiteront vers 1964 juste après avoir observé le courant des influences de

l'École de Paris avec Hartung, Soulages, Mathieu et, plus tard seulement, vers la moitié des années soixante, le travail de Klein. On produisait des *happenings* ici au moment même où il s'en produisait à New York ou ailleurs, mais on était mal informé de ce que chacun proposait. J'ai également été influencé par le groupe d'origine italienne *Art nucléaire* et, en particulier, par l'image d'un artiste nommé Baj (on aurait pu confondre mes images aux siennes et vice versa).

Les *happenings* que je présenterai au milieu des années soixante visaient essentiellement à trouver un plus large public pour l'art contemporain, mais également à démystifier le rôle même de l'artiste. Le groupe de *L'horloge*, par exemple, auquel je participerai avec sept autres personnes en danse, en peinture, en musique ou en poésie, proposait une réelle rencontre interdisciplinaire qui prendra la forme de spectacles. On voulait proposer un Art total et surtout, s'affirmer dans ce contexte politique du cœur de la Révolution tranquille du Québec. A la télévision (en direct à cette époque), notre groupe n'a pas manqué de susciter par son affirmation de nombreuses protestations d'auditeurs. Moi, je visais la participation et l'utilisation de nouvelles approches ou de nouveaux médiums afin d'intéresser le public à une autre forme de création. Comme ça, je ferai, par exemple, une enquête téléphonique sur l'art contemporain; une forme de création-communication. Je peindrai avec des bâtons de hockey ou je poserai des questions aux lecteurs dans les journaux. Je me disais que si les médias s'efforçaient d'attacher autant d'importance à l'art qu'au sport, l'intérêt et la compréhension du public ne sauraient qu'augmenter.

Les premiers travaux que je considère comme étant le démarrage d'une réelle démarche personnelle n'existent plus à ce jour. Les œuvres de 1963 et quelques-unes de 1964 ont été effacées au moment où un bulldozer est entré dans mon atelier : on m'avait sommé d'évacuer la place pour cause de démolition. Ce bulldozer venait de détruire mes débuts d'artiste; la «game» débutait curieusement. Je ne cacherai pas que cette étape fut pour moi très difficile à vivre, et c'est peut-être pour cette raison que mon travail de l'année suivante, en 1964, sera davantage sur papier, en termes de plan, qu'autrement. Par la suite, entre 1964 et 1967, je m'intéresserai à la réunion de divers champs d'expression comme avec la musique, en travaillant avec des groupes ou encore par mes actions gestuelles, mes événements en direct qui occuperont une place très importante. Même si ces événements exigeront beaucoup de temps de préparation, cela n'empêchera pas une production constante de peinture (excepté une ou deux années où ce processus sera interrompu). En 1964, alors que j'avais 22 ans, j'ai présenté une exposition regroupant une vingtaine de travaux au Musée des beaux-arts de Montréal. Deux années plus tard,



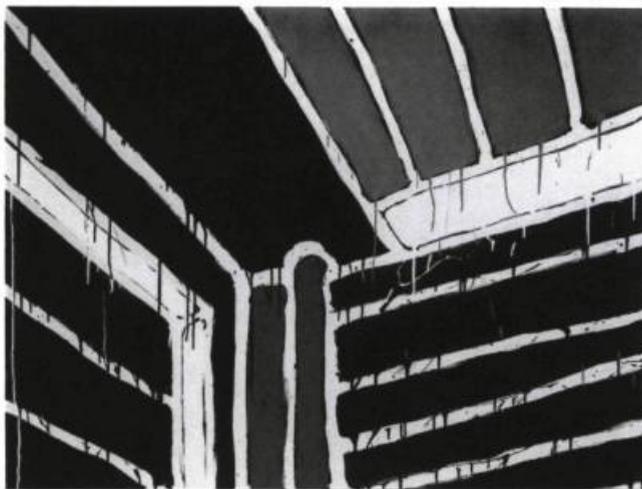
Serge Lemoyne, *Sans titre*, 1962. Émail sur masonite;
40,5 x 61 cm. Photo : Patrick Altman, Musée du Québec. Collection privée

j'exposerai d'abord à la galerie Libre sur la rue Crescent, puis au Musée d'art contemporain de Montréal (alors situé dans l'immeuble du Château Dufresne) dans le cadre de l'exposition *Présence des Jeunes*. A cette dernière expo, je présenterai une salle de jeu. En 1967, lors de l'Exposition universelle de Montréal, *Expo 67*, je serai invité à présenter au Pavillon de la Jeunesse une cinquantaine de performances picturales en direct. En 1968, ce sera la série d'événements avant de me lancer l'année suivante dans la série des *bleus-blancs-rouges*, une sorte de pacte avec ces trois couleurs qui, selon le «contrat», devait durer dix ans.

De 1970 à 1971, je serai ce qu'on pourrait nommer un artiste en voyage. Je découvrirai l'Europe en particulier, enfin les différences... vous savez. En 1972, ce sera l'événement *Slap shot*, et en 1973, le match *Party d'étoiles*. A ce dernier projet, le public était invité à disputer des joutes de hockey en utilisant des modèles réduits — des patinoires de table avec des boutons — et où l'on décernait à la fin des parties, et selon le décorum, des trophées aux étoiles des matchs. Le spectacle, la performance et surtout le jeu ont toujours été des dimensions très importantes dans mon travail. Les *événements* pour moi se sont toujours inscrits en parallèle, en complément plutôt, à ma démarche de peintre. A compter de 1973, je vais me concentrer en peinture et en dessin dans une recherche un peu plus formelle puis, en 1975, je sentirai le besoin de me rapprocher de la réalité — ce sera alors la série des joueurs de hockey que le public connaît mieux où, à l'intérieur d'une certaine abstraction de l'image, on peut reconnaître des éléments tels le numéro du joueur ou les rayures de son chandail. Le bleu-blanc-rouge, c'était pour moi bien plus que le hockey; c'était en réalité une identification nationale. J'avais le désir d'être compris, de retrouver une clarté, et j'ai le sentiment que cette étape charnière est importante à souligner afin de saisir l'épuration qui suivra. Les détails très agrandis des joueurs de hockey que je peindrai en 1976 me conduiront l'année suivante à un traitement plus géométrique. Au fil de ces étapes ponctuées par périodes, mon propre héritage de peintre

va se préciser; un double héritage en fait entre la peinture automatiste et plasticienne. C'est là ma division de peintre d'un expressionnisme de la gestualité à un cadre formel plus rigoureux. Dans ma peinture de ce moment-là et dans celle à venir, il s'agira d'un terrain d'action à mi-chemin entre une attitude consciente et inconsciente, réfléchie et libératrice. En 1978, je reprendrai le motif du triangle qui me suivra tout au long de ma démarche et qu'on peut retrouver déjà en 1964, mais dans un tout autre esprit. En observant ma production avec un peu de recul, je note que j'ai fait des bonds, de grands bonds parfois, et même des retours comme dans le cas du motif du triangle. D'ailleurs, en travaillant avec Normand Thériault à la préparation de la rétrospective de cet automne, je lui avouais ma crainte que cela ressemble davantage à une exposition de groupe qu'à une exposition solo. J'évoquais cela à cause des changements souvent brusques dans mon travail, mais après vérification, les liens entre les travaux s'installent d'eux-même — bien qu'il y ait quelques trous dans le temps puisque des œuvres sont complètement disparues.

A partir de 1969, mon rythme de travail va se transformer et je travaillerai plus longuement sur chaque tableau. Je dis cela et je me rends compte que ce n'est pas tout à fait vrai, puisque je me souviens de l'exposition à London en Ontario où je réalisais cette année-là les dix tableaux le soir même du vernissage. Dans le train, tout juste avant d'arriver, avec deux bâtons de hockey dans mes bagages, j'esquissais les grandes lignes de pensée de chaque tableau sur du papier — l'événement public de la peinture n'était pas un simple «garrochage». Ce qui m'importait alors était de faire performer la peinture tant au niveau de la forme que de celui du contenu. Au début de mes interventions publiques, les gens saisissaient parfois mal ce que je voulais réellement critiquer. En fait, je crois qu'ils confondaient les moyens que j'utilisais et le sujet de ma contestation. Ceux qui, à ce moment, parlaient de la mort de l'art étaient pour moi des individus qui avaient démissionné. Ce que je voulais contester, c'était un système, le système des valeurs de sociétés ou de



Serge Lemoyne, *La maison no 2*, 1985. Acrylique sur toile; 100,6 x 137,2 cm. Photo : Patrick Altman, Musée du Québec

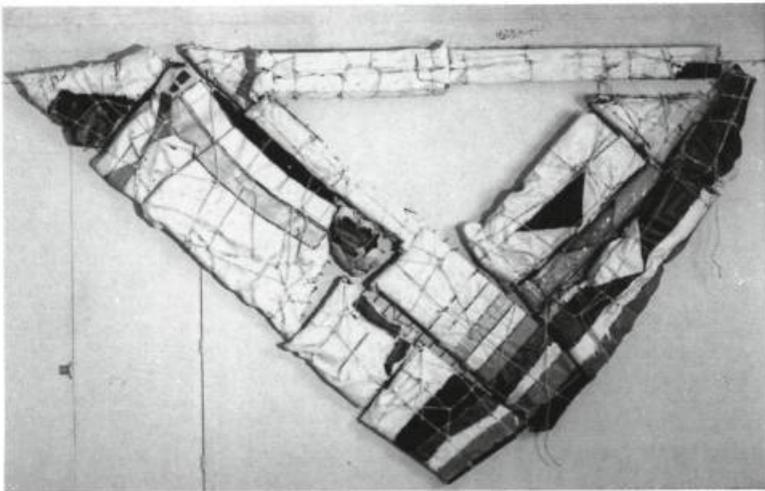
culture, des valeurs qui n'avaient plus de sens et qu'on ne pouvait pas reconnaître comme telles. Lorsqu'en 1972, j'utilisais la vidéo pour l'événement *Slap shot* c'était dans l'esprit de fournir un regard différent, cette fois-là technologique. Au début des années soixante, lorsque j'employais les pigments phosphorescents et les jets de couleur au vaporisateur, c'était là encore pour dire que l'aventure de l'art n'avait pas de limites. Je voulais proposer quelque chose de concret, des objets, et non pas des concepts qui sont finalement plus importants que l'œuvre elle-même. Si c'est le concept qui est important, pourquoi alors nous faire « chier » en nous imposant des objets comme l'ont fait certains artistes conceptuels ?

En 1979, ce sera pour moi un démarche exclusivement en dessin, des dessins noirs avec à peine quelques faisceaux de couleur où la forme triangulaire sera le seul sujet. Cette période de transition, importante pour moi, va se transformer considérablement en 1982, avec l'éclatement de la couleur. Peut-être qu'à la suite du pacte de dix ans avec le bleu-blanc-rouge, et par après, la série des dessins noirs ou encore les travaux suivants qui procédaient par économie de couleurs (un tableau soit vert, soit jaune, soit rose, etc.), il était maintenant temps d'éliminer les contraintes, de libérer la couleur comme on dit. L'année 1983 en sera une autre de transition avec la série *à la manière de...*, où je rendais hommage à certains artistes qui m'avaient influencé. J'ai fabriqué des tableaux à partir d'un Borduas, d'un Vialat, d'un Noland ou d'un Jasper Johns. Ce travail qui n'avait jamais été exposé sera visible cet automne. En 1984, je reprendrai cette idée de citation, mais dans une perspective me touchant encore de plus près. J'ai ainsi présenté l'exposition *Le triste sort réservé aux originaux*, où je n'installais aucun de mes tableaux, mais seulement des projections de diapositives de ces mêmes tableaux. J'avais observé que les œuvres, le plus souvent, étaient en storage dans les musées et que même sur le marché, il y avait finalement très peu de circulation des objets. À l'entrée de l'exposition qui se tenait à la galerie Michel Tétrault à Montréal, j'avais fait agrandir le texte d'un article paru dans le *Journal de Montréal*, et dans lequel le directeur d'alors du Musée des beaux-arts (je parle de monsieur Gaudiéry) invitait la communauté artistique à soumettre des diapositives de leur travail en vue d'une grande exposition d'artistes québécois. En

prenant cette invitation au pied de la lettre, j'avais trouvé un terrain propice pour interroger l'appareil muséal dans la façon même de présenter les productions artistiques. Je faisais aussi un pied de nez aux habitudes répandues dans les universités où, finalement, on ne fait plus l'expérience des objets, mais où l'on se contente de succédanés en projection. Le soir de l'ouverture de l'exposition, j'ai été surpris de constater que lors de ce *momentum*, alors que défilait la projection de tableaux à toutes les quinze minutes, le public désirait réellement voir les originaux. Je ne voulais pas seulement dénoncer cette culture de diapositives, mais poser également une distance face à vernissage, mais je pouvais tout observer en direct par le biais d'un système vidéo en circuit fermé. Le public était invité à me confier un message, toujours sur bande magnétique, message auquel j'allais répondre à la fin de la soirée par l'entremise, toujours, du circuit vidéo. Le public préférerait, là encore, les originaux.

Au cours de l'année 1985, je peindrai des sections de ma maison à Acton Vale pour ensuite les photographier et en réaliser des tableaux. Cette année-là nature même du document original. Pour ce faire, j'avais préparé un scénario qui était une forme de satire des répondeurs téléphoniques. Je n'étais pas présent au là, je vais travailler à expérimenter les possibilités de l'image sur ordinateur, et malgré la dimension fascinante de cette nouvelle technologie réellement passionnante, j'arriverai rapidement à un degré de saturation.

En 1987, j'ai travaillé à deux projets d'envergure, l'un pour l'exposition soulignant les vingt ans d'existence de Graff tenue au Musée d'art contemporain de Montréal, et l'autre, à l'exposition *Stations* au Centre international d'art contemporain (CIAC). Pour l'exposition *Graff 20 ans*, j'ai conçu un très grand tableau tout blanc, avec rien dessus, alors qu'au sol, la couleur formait le tableau peint sur le revers d'un tapis. La démarche du tableau hors du tableau. Pour *Stations*, j'ai repris ce matériau de revers de tapis pour fabriquer cette fois des formes enveloppées et ficelées de cordages sur lesquelles je viendrais peindre. Assemblés, ces emballages formaient trois larges triangles dans l'espace d'exposition. Les titres se référaient à trois hommages, l'un aux automatistes, l'autre aux plasticiens et le dernier à l'artiste Cristo. C'était pour moi une façon d'envisager une juxtaposition de la



Serge Lemoyne, *Station II — Hommage aux automatistes*, 1987.
Acrylique sur toile, corde et tapis; 277 x 487 x 32 cm.

peinture, de différents types de peinture ou de sculpture qui, une fois réunis, pourraient fournir une image vraiment personnelle. Mais je peux difficilement en dire davantage, je crois qu'il faut faire l'expérience de l'objet et laisser à ceux qui ont le désir d'en parler l'espace qui reste. Dans ces derniers travaux, je pense qu'il s'agissait à la fois d'un travail de synthèse à venir. Je n'aime pas beaucoup parler des projets futurs parce que j'ai l'impression d'être moins porté à les réaliser. Il y a tout de même cette idée de découpage que je projette pour les deux ou trois prochaines années et le découpage de ma maison à Acton Vale. Quand j'y repense, ce travail sur ma maison tire ses origines en 1963 alors que je peignais la porte de ma résidence qui se retrouve maintenant dans la collection permanente du Musée des beaux-arts de Montréal. L'aspect cyclique dans le travail artistique m'intéresse, mais je ne peux pas réellement expliquer le pourquoi ou le comment d'un projet comme celui du découpage de ma maison. Personnellement, ce projet n'est pas une conséquence... comment dire... triste. Il faut laisser faire le temps et permettre au sens de trouver sa place, un espace de vie. C'est au public d'en juger.

Jusqu'à présent, j'ai surtout parlé d'objets et d'idées; je n'ai pas mentionné la part d'implication de l'artiste et de son rôle de création dans une société. Depuis 1968, et régulièrement, je suis intervenu publiquement en publiant, par exemple, divers articles dans des quotidiens. En dehors des objets que l'artiste propose à la société, il fournit également des valeurs qui sont souvent en marge de la tradition. Bien entendu, la rétrospective de mon travail, actuellement présentée, est en soi plus traditionnelle dans sa forme — c'est là une exigence technique qui, toutefois, n'empêche pas chaque objet de contester à sa façon. Prendre position en dehors des objets dits artistiques, c'est aussi une façon de faire de l'art. Mon trajet personnel dans ce contexte, où parfois je disais tout haut ce que d'autres pensaient tout bas, a pu me façonner une réputation de contestataire (on sait bien que l'image publique n'est pas toujours la réalité). J'aimerais préciser ici que mon trajet n'a pas été facile; on ne peut pas dire non plus qu'on m'a ouvert les portes toutes grandes.

Récemment, je publiais un article pour dénoncer le fait que la grande exposition des œuvres de Paul-Émile Borduas organisée par le Musée des beaux-arts de Montréal n'aurait pas de circulation, ni à Toronto, ni

en France, ni en Union Soviétique. Voilà culturellement une chose inadmissible. Il est vrai que depuis la publication du manifeste automatiste *Refus Global* en 1948 bien des changements se sont produits dans notre société; à tel point que je constate aujourd'hui, qu'il nous est de plus en plus difficile de contester globalement. Maintenant, c'est le chemin de la subtilité au travers de structures de plus en plus complexes. Les individus qui se prononcent sur les questions importantes ne sont pas nombreux et la responsabilité est constamment transférée dans le vide puisqu'on n'arrive plus à nommer les responsables.

J'ai retrouvé dans un texte de Jean-Paul Fillion publié dans la revue *Liberté* le descriptif du cérémonial des funérailles de Borduas à Paris en 1961. A cette cérémonie, il n'y avait ni dignitaires, ni ministres, ni personnalités; seulement une poignée d'amis. Aujourd'hui, sa tombe est laissée à l'abandon sans même une inscription décente pour honorer sa mémoire: bientôt, si rein n'est fait, le cercueil va se retrouver à la fosse commune. Il s'agit d'une bien vieille question qui avait déjà été débattue dans un remous incroyable à l'Assemblée nationale en 1962. On reprochait alors à Borduas, entre autres, d'être athée...

L'art en soi est une forme de contestation. Tu ne peux pas continuellement projeter ce qui a déjà été fait. Autant les objets que l'attitude de l'artiste doivent s'inspirer d'une énergie pour défier ce qui ne convient pas, ce qui ne convient plus. Quand on me demande de faire une critique de mon travail, je réponds que je laisse cela à ceux que ça intéresse. Ce que je retiens dans mon parcours, ce sont des témoignages, de rares témoignages de gens portant sur mon travail. Puisque je ne fais pas l'unanimité dans le milieu — ce qui est sain en soi — j'ai le réflexe de poursuivre ma démarche là où elle me conduit sans jamais retourner en arrière. Je crois que derrière mes travaux (qui sont comme les témoins d'expériences de vie échelonnées sur vingt-cinq ans de travail artistique), il y a le changement qui est devenu un désir.