

Communication donnée mercredi, le 27 mai 2009, dans le cadre de la 26e Rencontre annuelle de la Société canadienne d'esthétique, Fédération des sciences humaines, Université Carleton.

**SERGE OTIS
VINGT ANS DE PRATIQUE ARTISTIQUE : 1963-1983**

Par Monique Langlois

Serge Otis, peintre-sculpteur, est décédé accidentellement en 1983 frappé par un motocycliste. Il avait quarante-quatre ans. C'est sa femme, France Vézina, qui m'a approchée il y a presque un an afin de me demander d'écrire un article sur lui estimant que son travail était passé dans l'oubli. En un sens c'était vrai car après avoir accepté, je me suis vite rendu compte que les informations à son sujet étaient dispersées et peu récentes. De plus quelques unes de ses œuvres ont été détruites au cours des ans. Une recherche s'est donc imposée d'elle-même¹.

Au départ, disons que dès sa sortie de l'École des Beaux-Arts de Montréal en 1962, jusqu'à son décès prématuré en 1983, vingt ans ont passé. Vingt ans d'une production qui a laissé des traces dans l'histoire de l'art du Québec. Dans le cadre de cette communication, je compte replacer la vie et l'œuvre de l'artiste dans le contexte de son époque, pour analyser ensuite quelques-unes de ses œuvres.

Pour situer la période d'activité de l'artiste, je me sers du livre de Marcel Rioux, *La question du Québec*² dans lequel il fait état des idéologies associées aux différents moments de l'histoire de cette province. Je les adapte aux arts visuels. Il s'agit de l'idéologie de conservation, soit de 1922 à la fin de la seconde guerre mondiale, période au cours de laquelle les Canadiens français conservent les valeurs du passé (langue, religion, culture). En art, l'accent porte sur l'importance de l'influence de l'art français et de l'académisme. De l'idéologie de rattrapage, soit de la fin de la seconde guerre mondiale à 1960, où les valeurs anciennes sont contestées. Les artistes sont influencés par l'École de Paris, le fauvisme ou le surréalisme et les associations d'artistes commencent à apparaître. Et finalement, l'époque qui nous intéresse, qualifiée d'idéologie de participation, qui se situe à partir de 1960. La fierté québécoise est remise à l'honneur. Tout en continuant d'être attirés par la France les artistes se tournent vers New York. Les associations qui

naissent laissent les luttes sur l'esthétique pour débiter une réflexion sur les questions relatives au statut professionnel de l'artiste et à son engagement social ainsi que sur l'importance des technologies nouvelles en art.

Il faut savoir que de 1962 à 1964, S. Otis voyage à travers le Canada, les États-Unis, dont New York, et qu'en 1965 il se rend au Mexique dans le but de « tout connaître ». De retour à Montréal, il est rapidement reconnu dans le monde des institutions et de l'avant-garde. Il suffit de penser à ses sculptures et murales de l'exposition universelle de 1967, de la murale d'habitat 67 ainsi qu'à sa fonction d'animateur en tant que sculpteur au Pavillon de la Jeunesse. C'est au cours de cette même année, lors de l'exposition de sa série d'empreintes à la Galerie Tandem de Montréal qu'il affirme son ascendance amérindienne. Parmi ses expositions, il faut compter l'exposition solo *Spirales Unlimited* au Musée d'art contemporain de Montréal en 1969, l'exposition itinérante à travers le Canada intitulée *7 Montreal Sculptors - 7 Sculpteurs de Montréal*, (1969-1970) et le *Panorama de la Sculpture au Québec 1945-1970*, au Musée d'art contemporain de Montréal et au Musée Rodin de Paris (1970-1971). Mais avant de passer à l'analyse de quelques œuvres, il convient de parler de l'engagement social qui a orienté l'ensemble de sa production.

L'ENGAGEMENT SOCIAL³

Au Québec, la question de l'engagement social est récurrent en arts visuels. Les artistes des années soixante n'échappent pas à cette question d'autant plus que le Québec est à l'ère de la Révolution tranquille et que le gouvernement devient le gestionnaire de la culture. En août 1968, Yves Robillard écrivait dans *La Presse*⁴ que la jeune génération d'artistes est revenue à une nouvelle figuration dans une « tentative pour intégrer des images de leur entourage en raison de l'éveil social du Québec ». Ce thème était un fondement important de la démarche de S. Otis. En effet, il était parmi les sculpteurs celui qui se souciait le plus de la « vie des ruelles et de celle des gens ordinaires ». C'est ce qui explique son choix de *Fleurs de macadam* pour sa première série de sculptures.

En plus de choisir des sujets susceptibles de retenir l'attention d'un vaste public, l'artiste décide en 1975 de retourner à Matane en vue de participer à la vie culturelle de sa région natale. Il s'installe à St-Ulric avec France Vézina, sa compagne – poétesse et dramaturge - et sa fille. Il voulait montrer

qu'il est possible pour un artiste de travailler en région et d'y produire un art accessible à tous. Dès 1976, il ouvre un atelier libre de sculpture⁵ regroupant des artistes dans un but économique et de diffusion. En 1978, il réalise des environnements pour enfants dans deux endroits de St-Ulric. Ils ont été détruits ultérieurement. Déjà en 1976, avec André Lapointe, un jeune sculpteur de la région, il bénéficie d'un programme gouvernemental qui leur permet de diriger des ateliers de sculpture, de peinture et de théâtre grand public. Les résultats sont peu probants. Parallèlement, il fait partie d'un groupe de sculpteurs qui organisent des symposiums lors d'événements populaires. Ce sont : André Lapointe, Daniel Hamelin, Hugo Chouinard, Bernard Labbé, Adalbert Lord (Dalo), Mario Lamarre. Le groupe voulait valoriser la sculpture publique et il offrait ses services aux municipalités dans le cadre de festivals, de centenaires ou de toute autre activité locale qui devait durer plus d'une semaine. L'oeuvre devait être réalisée à partir de matériaux et d'outils accessibles, bûches de bois, acier, scie à chaîne, etc. Elle devait être permanente. En 1978-79, Daniel Hamelin, Bernard Labbé et Mario Lamarre sont remplacés par Pascale Archambault, Raymond Brouillard et Jean Petitpas. Pierre Léger, un ami de France Vézina, rédigea un article lors du symposium de Les Méchins à l'été 1980 et nommera les sculpteurs le *Groupe des six*, en référence aux peintres canadiens nommés le *Groupe des sept*. En 1979, un projet qualifié d'événement sculptural est élaboré avec le Ministère de la culture du Québec. Trois municipalités répondent à l'appel. Amqui recevra Robert Émard (sculpture en aluminium), Mont-Saint-Pierre, S. Otis (sculpture en acier) et Rivière du Loup, André Lapointe et Adalbert Lord (sculptures en bois). Par la suite le groupe réalisera des événements à Rimouski (1979), Les Méchins (1980) Québec (1980), Dieppe et St-Malo en France (1982 et 1984).

On s'aperçoit déjà que S. Otis souhaitait apporter des transformations dans la conception de l'art avec des sujets et des matériaux moins « nobles », et dans sa diffusion par l'implication de responsables de villes ou village dans l'élaboration de projets locaux. Sans oublier la création d'un atelier libre qui va aussi dans le sens des changements dans les mentalités de son époque.

LA SCULPTURE

Il faut spécifier avant d'aborder le volet sculpture que tout au long de sa carrière S. Otis a produit des œuvres en série. Série est pris ici dans le sens d'une suite déterminée d'œuvres qui se veut

sans ordre hiérarchique, non pas de la duplication d'une œuvre avec des variantes. Ces séries s'échelonnent dans le temps et parfois se chevauchent. En sculpture, il s'agit des *Fleurs de Macadam* (1964-1983), des *Spirales* (1968-1969) et des *Mutants* (1978-1980). Marcel Saint-Pierre dans son article « Les arts en spectacle⁶ mentionne S. Otis parmi ceux qui font partie d'un Nouvel Age qui préconise le mélange des arts. Déjà en 1964, il participe à l'exposition-spectacle *La Semaine « A »* qui s'est tenue au Centre social de l'Université de Montréal. Organisée par Serge Lemoyne, elle regroupait des poètes, des cinéastes, des chansonniers, en plus de quelques peintres et sculpteurs. Il a été observé que les matériaux utilisés par les sculpteurs n'étaient pas traditionnels. Trois ans plus tard, Yves Robillard en a interviewé quelques-uns dans un article intitulé « Et les jeunes pensent : « Il faut aller à l'usine »⁷, signifiant par là qu'ils employaient des matériaux usinés. Parmi eux, S.Otis soutenait que « l'avenir de la sculpture est dans l'industrie ». Bien évidemment, ses sculptures en témoignent.

L'artiste a produit une série des fleurs autant des sculptures monumentales que des sculptures pouvant être exposées dans des galeries ou des musées. La hauteur de ces dernières se situe autour de 244 cm (8 pieds) alors que celle des sculptures érigées à l'extérieur varie entre 427 cm (14 pieds) et 6 M 10 (vingt pieds). Le sculpteur cherchait à « trouver une manière de faire des sculptures qui s'élançaient, plutôt que des grosses formes assises »⁸. C'est ainsi qu'il a décidé de produire des fleurs, un choix qui lui paraissait une bonne façon de poser ses sculptures au sol. Elles étaient faites d'acier produit en usine. Il assemblait les pièces, les soudait pour les passer à l'antirouille et les enduire de peinture vinyle blanche, « Le blanc, disait-il, c'est abstrait ». Il ponctuait parfois le tout d'un bleu ou d'un rouge opaques. En 1968, il réalise un jardin de fleurs à Rivières des Prairies. Puis, au moment où tomba l'effervescence de l'Expo 67, il fait partie de l'exposition collective présentée à la Galerie du siècle. Certains critiques, dont Rose-Marie Arbour, y virent un souffle nouveau devant le traitement anonyme des matériaux : « Les sculpteurs créaient des objets propres, à l'aspect aussi impersonnels que ceux qui sortaient d'une usine »⁹. Un rapport formel est établi entre sculptures et objets manufacturés et l'auteur remarque le retour d'une « nouvelle figuration » en sculpture. Cette appellation est apparue en France en 1962 avec Michel Ragon. Les pratiques qu'elle rassemble ont en commun les rapports inédits dans les réalités quotidiennes et les mythologies¹⁰. On verra subséquemment comment l'œuvre de S.Otis répond à ces caractéristiques.

Prenons *Fleur no 9* (1964) comme exemple. S. Otis emploie des matériaux presque plats, des plaques et des tiges de métal. Le visiteur peut faire le tour de la sculpture, mais la troisième dimension est souvent faussée et cet effet est accentué par l'emploi de la peinture blanche. Paradoxalement, on peut dire que ces fleurs sont travaillées picturalement. Qu'en sera-t-il dans sa série des *Spirales*.

S. Otis disait décapiter simplement certaines de ses *Fleurs* pour ne conserver que des tiges de métal. Il leur donnait un mouvement en spirale pour les transformer en des cercles blancs emboîtés les uns dans les autres. Dans les philosophies orientales, les spirales comme le blanc sont justement le symbole de l'infini. En juillet 1969, l'artiste exposait *Spirales Unlimited* au Musée d'art contemporain de Montréal. Dans une grande salle, des spirales aux dimensions variées étaient disposées au sol ou suspendues à différentes hauteurs aux murs et au plafond. Les visiteurs étaient incités à pénétrer dans l'environnement. Ils pouvaient (devaient) déformer ou déplacer ces objets sculptés créant à chaque fois une « autre » pièce. Normand Thériault se demande si chaque spirale devait être considérée comme une œuvre autonome ou si on pouvait parler de leur regroupement comme une exposition solo ?¹¹. Il observait que l'artiste n'est pas que « l'exécutant de formes qui peuvent être produites industriellement mais celui qui conçoit un ensemble en référence à une intention ». Il considère que ce genre d'œuvre n'est pas voué à la conservation et il perçoit S. Otis comme un programmeur. L'exposition anticipe l'art interactif pratiquée aujourd'hui par des artistes qui utilisent les nouvelles technologies, dont Luc Courchesne est l'un des plus emblématiques. Cette forme d'art oblige à la formulation d'un nouveau vocabulaire, à commencer par l'appellation de l'artiste. Aujourd'hui, ce sont les artistes eux-mêmes qui se qualifient de chef d'orchestre, d'animateur, de médiateur, de metteur en scène ou encore d'avantpreneur ou de méta-designer. L. Courchesne, pour sa part, se définit en tant qu'auteur¹². Le spectateur devient un interlocuteur ou un co-créateur. Personnellement, j'opte pour le terme actualisateur, de actualiser qui dans le vocabulaire philosophique signifie « faire passer de l'existence en puissance à l'existence en acte »¹³. On comprend donc que *Spirales Unlimited* est un lieu d'expérience qui suppose l'interaction et la simulation pour un actualisateur, en raison d'un auteur qui joue à être absent et d'un temps présent pour chaque expérience vécue qui conduit à la création d'une œuvre à chaque fois différente. Participer, c'est voir autrement pour faire œuvre. Il n'est pas exagéré de

dire que S Otis est parmi ceux qui ont anticipé les multiples changements de l'art contemporain fondé sur la communication. La problématique diffère en ce qui concerne la série des *Mutants* (1978-1980).

Cette série regroupe des sculptures dont plusieurs ont été détruites ou sont disparues. Sont encore en circulation : *Le Mathématicien*, *L'Accouchée*, *L'Angoisseur*, *La Télépathe* et *L'Ancêtre* la sculpture monumentale qui a été érigée à Mont-Saint-Pierre. Sont disparues : *La Baiseuse*, *La Couveuse*, *Le Créateur*, *La Muse Hargneuse*, *La Mort Bienheureuse*, Ses sculptures varient entre 61 cm et 183 cm de hauteur (deux et 2 pieds) et 46 cm et 76 cm de largeur. (1 1/2 pi. et 2 pi.). à l'exception de *L'Ancêtre*. Elles sont construites à partir de pièces de ferraille assemblées et soudées. Les expressions du visage et les gestes des personnages sont accentuées et en font des êtres insolites dont l'aspect rappelle des personnages de science-fiction ; mis à part *L'Ancêtre* qui glorifie le vol à voile et rappelle l'Oiseau - Tonnerre, l'une des images les plus représentatives de l'iconographie artistique des Indiens d'Amérique..

Pourquoi ce titre *Les Mutants* ? Au départ, disons que les extra-terrestres les voyages des cosmonautes et les mutants sont reconnus comme des stéréotypes de la science-fiction. Une mutation est une transformation, une modification brusque et permanente de caractère héréditaire. Une formulation qui s'applique aux personnages de S.Otis car le matériau utilisé et la façon de représenter le réel – soit « ce dont il est possible de donner une représentation équivalente », d'après Marc Le Bot - ne répondent pas aux critères historiques de beauté artistique.Des sculptures comme *Le Créateur* personnifié par une araignée et *L'Angoisseur* rendaient ou continuent de rendre certaines personnes mal à l'aise. Les titres eux-mêmes nous renseignent par l'intermédiaire de la symbolique attachée aux personnages représentés et ils obligent à repenser les fonctions biologiques et les rôles sociaux attribués aux hommes et aux femmes.

Quant aux matériaux trouvés dans des cours de ferrailles, la référence première qui me vient à l'esprit est celle du chiffonnier de Baudelaire. « Voici un homme écrit-il, chargé de ramasser les débris d'une journée de la capitale »¹⁴. Cet intérêt pour les déchets en littérature et en arts visuels ne s'éteint pas avec le XIXe siècle¹⁵. Il se diversifie et a des émules, en France avec Armand et César, au Québec avec Vaillancourt pour ne donner que ces exemples. Le fait que les sculptures

de S. Otis s'inscrivent dans cette problématique suggère l'importance des objets produits en masse. Ce sont des rebuts d'objets du quotidien ayant appartenu à des « gens ordinaires » qu'il affectionne particulièrement. Il s'attribue le potentiel de cette découverte et s'engage à une nouvelle mise en valeur en termes de construction et de signification. L'aspect déchet du matériau est évincé au profit de l'art et rejoint les interrogations de l'artiste sur le statut de l'œuvre d'art amorcée dans ses fleurs et ses spirales. En sera-t-il de même à propos de son volet peinture ?

LA PEINTURE

Compte tenu du temps alloué je vais parler de deux suites, celle de *La Famille* et celle nommée *Espace*. Je vais omettre la série des abstractions (1963-1965), celle des œuvres dites néo-expressionnistes ou en continuité avec le fauvisme (1972-1973), Il s'agit de nus et portraits de sa muse France Vézina et de sa fille. S'ajoutent les portraits « réalistes » d'artistes ou de gens de théâtre qui sont réalisés au crayon feutre sur des plaques d'aluminium (1974-1975). Puis en 1976-1977, S.Otis réalise *La Famille*.

Il peint onze portraits, soit celui de son père et de sa mère et ceux de ses frères et sœurs présentés du plus âgé au plus jeune. Comme il est le dernier de la famille, la série se termine par son autoportrait. Pourquoi montrer son « clan » à une époque où le Québec est en pleine effervescence et n'hésite pas à rejeter un grand nombre de valeurs dont la religion, le mariage et la famille. Il les a peints de mémoire et aucun objet n'identifie la profession ou un quelconque intérêt de chacun. Sa manière de les représenter est ironique, voire caricaturale, tel le *Portrait no 4, Rodolphe* avec sa serviette au cou comme il la portait aux repas. Les tons sont vifs et contrastés, les ombres faisant figure de taches. Ce qui frappe, ce sont les gestes de la main de la plupart des personnages. Le spectateur a le sentiment de se trouver devant un instantané où un geste est arrêté par le déclic de l'appareil photo, à la différence que c'est le peintre qui a choisi le moment précis.

Or en histoire de l'art, depuis le Quattrocento et le traité *Della Pittura* d'Alberti (1436), le personnage du « montreur » est apparu¹⁶

« Dans une *istoria*, écrit Alberti, j'aime avoir quelqu'un qui admoneste

et montre du doigt ce qui se passe dans l'image ; ou qui *nous fait signe de la main* pour que nous regardions ce qui s'y passe ; ou qui menace par une expression d'épouvante et par des yeux étincelants, afin que l'on ne s'approche pas ; ou qui montre quelque danger ou miracle dans l'image, ou qui nous invite à rire et à pleurer avec lui »¹⁷.

Ce rappel historique est pertinent d'autant plus que la gestuelle des personnages équivaudrait à un salut, et rejoint l'accueil favorable ou pas à la manière des Indiens qui causaient avec les gestes, d'après Yves Robillard qui la compare à une véritable sémaphore¹⁸. On peut y voir un dernier salut à la famille traditionnelle avant sa chute ou un rappel de son importance malgré tout ? Quant à l'autoportrait de l'artiste, toujours selon le même auteur, sa main vue de face marque sa sensualité débridée présentée par le quadrilatère du Mont Vénus ainsi que sa ligne des arts parsemée d'étoiles et de succès. Et si ce geste pouvait se comprendre comme « je me montre en tant que peintre », et que S.Otis se substituerait - substituer dans le sens de mettre sous – à la couche colorée pour montrer son faire, soit ses larges traits et taches de couleurs qui constituent sa « touche » personnelle et tenir un discours sur la (sa) peinture. C'est une hypothèse que j'aimerais vérifier dans un texte qui porterait uniquement sur les portraits de *La Famille*. Néanmoins l'examen des tableaux de la série *Espace* (1978-1983) devrait nous permettre d'aller plus loin dans cette direction.

Les toiles de cette série sont nombreuses. Leurs dimensions est de 4' X 4' (122cm X 122cm) sauf *La dernière toile* dont les dimensions sont de 244cm X 152cm. Elles représentent des corps blancs nus flottant dans un univers où des cercles complets ou partiels figurent des planètes. Ces corps sont ceux d'enfants, de femmes ou d'hommes présentés seuls, en couple ou en famille. Ils sont dessinés d'un trait noir auquel s'ajoute parfois en parallèle et à faible distance un trait d'une autre couleur. Les couleurs utilisés pour les fonds des tableaux sont des nuances de bleu et pour les planètes ce sont le jaune, le rouge et le rose. Aucune ombre n'est suggérée. Les personnages représentés sont connus dans le monde des arts visuels et du théâtre. La dernière toile est particulière deux corps semblent s'enfoncer dans un univers inconnu aspirée par une spirale, une forme rejoignant celle des spirales et serpentins de l'artiste.

Le sujet de la série *Espace* est inusité car le spectateur a le sentiment de voir des images de science-fiction. Le peintre met en scène des corps humains nus flottant dans un univers sidéral. Il

joue avec le réel, pris dans le sens philosophique, « qui existe effectivement »¹⁹ et le possible pris dans le sens donné par Robert Musil qui le définit « comme la faculté de penser tout ce qui se pourrait être aussi bien, et ne pas accorder plus d'importance à ce qui est qu'à ce qui n'est pas »²⁰. Pour y arriver, il pratique le collage - sans ciseaux ni colle - en regroupant des corps humains blanc et des cercles-planètes auxquels il attribue des couleurs aléatoires, contribuant à donner un effet surréel. En un sens le tout rejoint le surréalisme dont l'un des objectifs est de construire un monde nouveau. La science-fiction également, car les tableaux nous sortent du quotidien grâce à leur ouverture sur l'insolite et l'extraordinaire. Un peu comme les *Mutants* tel que noté précédemment. Dans les deux cas, il s'agit d'un passage du réel à un possible, voire l'impossible. La tendance dans laquelle s'inscrirait S. Otis serait la « nouvelle figuration » avec des accents relevant du fauvisme et du néo-expressionisme, si l'ensemble de sa production picturale est prise en considération.

EN GUISE DE CONCLUSION.

Les remarques qui précèdent démontrent que S. Otis est partie prenante de l'histoire de l'art du Québec de son époque. Son engagement social est évident compte tenu de son implication en région et de la fondation d'un atelier libre corporatif visant à favoriser un regroupement d'artistes dans un but financier, de diffusion et de recherche.

Un point à ne pas négliger est qu'il est à la fois peintre et sculpteur. Dans les deux cas, on peut avancer que son approche est très originale. Comme certains artistes de son temps, il utilise des matériaux moins « nobles », que ce soit de la ferraille en sculpture, du papier d'emballage ou des plaques d'aluminium comme support en peinture. Mais ce sont surtout les sujets ou thèmes traités qui retiennent l'attention, que ce soit ses portraits de famille, ses mutants et ses extra-terrestres.

Un aspect de l'œuvre de S. Otis moins remarqué par les critiques de son temps est le fait qu'il produit des séries sur un même thème et que les œuvres, à quelques exceptions près, soient de dimensions identiques. On est tenté de voir dans leur regroupement comme une tentative de questionner le statut même de l'œuvre d'art unique avec son *aura* et sa possibilité de chef-

d'œuvre. Indirectement, les séries mettent en perspective la production de masse avec toutes ses possibilités de diffusion et ramène à un art non pas pour une élite mais pour un large public.

Dans l'ensemble on peut parler de nouvelle figuration à propos de l'œuvre de S. Otis qui questionne le concept de représentation. Représentation, du latin *repraesentare*. Qui signifie : « rendre présent, mettre devant les yeux // reproduire par l'art »²¹. Néanmoins, il existe un écart entre le fait de rendre présent, de mettre devant les yeux et celui de reproduire. Les deux premières actions impliquent la production du visible, alors que celle de reproduire suppose la duplication de ce qui est donné. Cette contradiction apparente dans les termes abonde dans le sens des pouvoirs de l'œuvre d'art, - la sculpture et la peinture dans le cas qui nous occupe - qui se situent entre les possibilités de son apparition et les effets de sa manifestation. La différence entre le réel et le possible se trouve exacerbée dans les sculptures de sa série des *Mutants* et dans ses tableaux de la série *Espace*, laissant une porte ouverte à l'impossible réalisé non pas avec des machines de vision mais par une conception des œuvres qui les anticipe. Indéniablement, Serge Otis est un peintre-sculpteur dont il faut tenir compte dans l'histoire de l'art du Québec.

¹ Je tiens à remercier France Vézina et Fanny Otis qui m'ont donné des informations sur la vie et l'œuvre de S. Otis. Merci à Lise Jacques qui l'a connu au début de sa carrière. Merci également à l'historien de l'art Yves Robillard qui m'a permis de consulter son importante documentation personnelle et à André Lapointe, aujourd'hui professeur à l'Université de Moncton au Nouveau Brunswick qui m'a écrit un texte concernant les activités de S. Otis au Bas-Saint-Laurent et en Gaspésie de 1976 à 1983. Merci également aux collectionneurs qui m'ont fait parvenir des photos numériques de leur œuvre.

² J'ai entendu parler de ces idéologies dans le cadre d'un cours en art québécois donné par François-Marc Gagnon à l'Université de Montréal en 1979. Lui-même les appliquait à partir du livre de Marcel Rioux, *La question du Québec*, Montréal, Québec, Parti pris, 1968.

³ À ce sujet, il faut lire « Artiste et société : professionnalisation et action politique » de Michel Roy, dans *Les arts visuels au Québec dans les années soixante II*, Montréal, vlb éditeur, 1997, pp. 337-417.

⁴ Yves Robillard, « Intégration des images du Milieu chez les Jeunes », *La Presse*, 17 août 1968.

⁵ À Montréal, sont apparus en 1963, l'Atelier de recherche graphique de Richard Lacroix et en 1966 l'Atelier libre 848 de Pierre Ayotte. C'était des ateliers corporatifs.

⁶ Marcel Saint-Pierre, « Les arts en spectacle », *Les arts visuels dans les années soixante, II*, Montréal, op. cit., p. 32.

⁷ Yves Robillard, « Et les jeunes pensent: "Il faut aller à l'usine" », *La Presse*, 23 septembre, 1967.

⁸ Revue Maclean, août 1968.

⁹ Arbour, Rose-Marie, « Nouvelles pratiques sculpturales: Yvette Bisson, Françoise Sullivan, Claire Hogenkamp », *Les arts visuels au Québec dans les années soixante, Tome II*, op.cit., p. 319.

¹⁰ *Dictionnaire de l'art moderne contemporain*, Paris, Hazan, 1992, p. 457.

¹¹ Normand Theriault, « Invitation à jouer », *La Presse*, 2 août 1969.

¹² Monique Langlois, « Entretien avec Luc Courchesne », *Monde et réseaux de l'art*, Montréal, Liber, 2000, pp. 113-119. Voir également « Art et technologie : les mutations de l'image », *ESSE*, no 39, printemps 2000, pp. 37-43.

¹³ Étienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, p 42.

¹⁴ Charles Baudelaire, « Paradis artificiels », dans *Œuvres complètes*, Gallimard, 1961, p. 127.

¹⁵ Walter Moser, « Esthétique du déchet », dans *La mémoire des déchets*, Québec, Éditions Nota bene, 1999, pp. 89-109.

¹⁶ John Spenser dans *Leon Battista Alberti. On painting* emploie le terme anglais de « commentator » (New Haven, Yale University Press, 1966), tandis que Claude Gandelman celui de « montreur » dans « Le geste du montreur » (*Le regard dans le texte*, Paris, Méridiens, 1986, pp. 27-46.) et qu'Alain Laframboise préfère « admoniteur » dans *Istoria et théorie de l'art. Italie, XVe, XVIe siècles*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1989.

¹⁷ Traduction du latin de Claude Gandelman dans «Le geste du montreur» op. cit., p. 34.

¹⁸ Yves Robillard, dans une lettre au Musée du Bas-Saint-Laurent, le 9 août 1994 dans le but de faire don de certaines œuvres de S. Otis au Musée.

¹⁹ Paul Foulquié, *Dictionnaire philosophique*, Paris, Presses universitaires de France, 1982, p. 616.

²⁰ Robert Musil, *L'homme sans qualité I*, Paris, Gallimard, 1982, p. 17.

²¹ Félix Gaffiot, *Dictionnaire abrégé latin-français, illustré*, Paris, Hachette, 1972, p. 551.