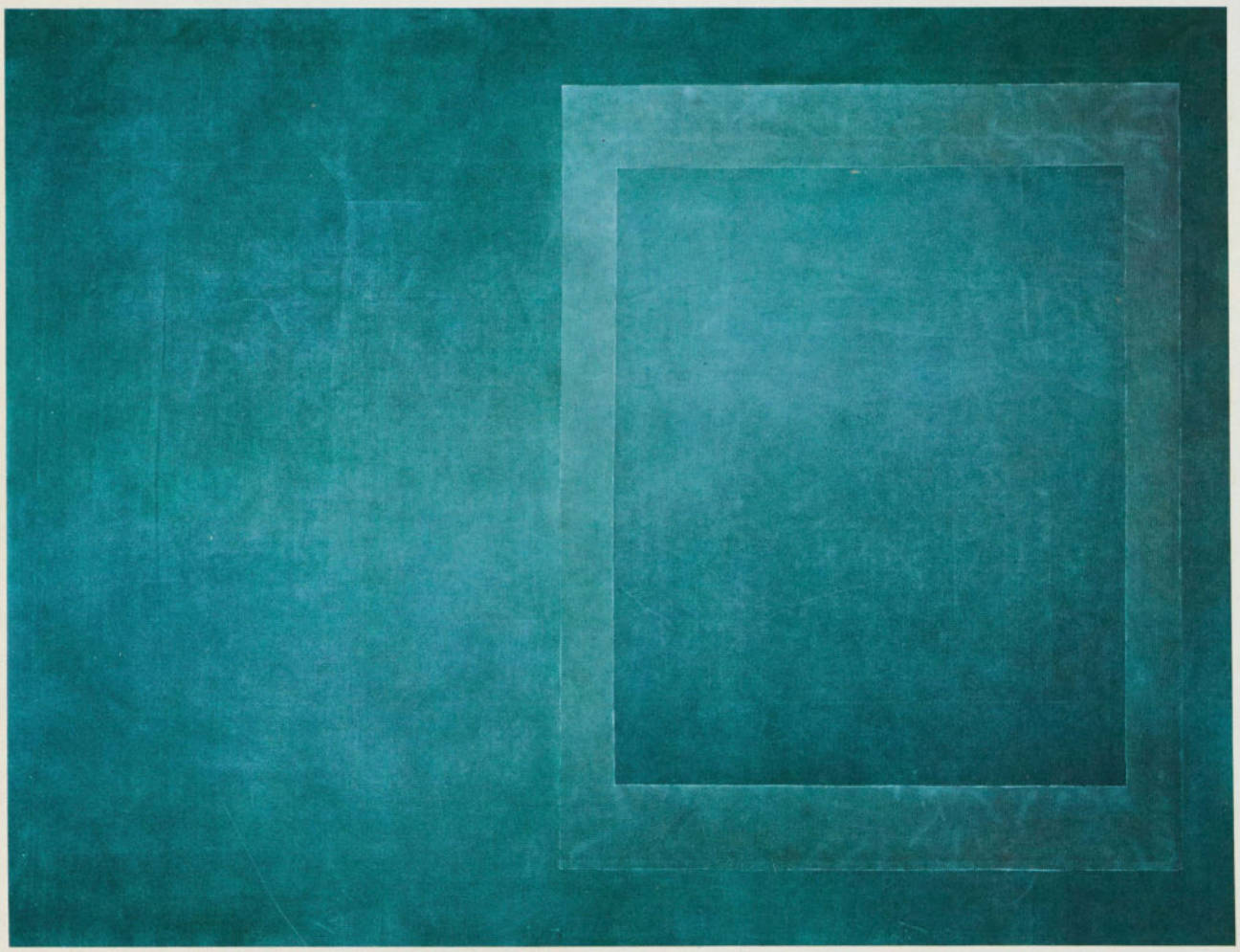
MUSEE D'ART CONTEMPORAIN MONTREAL

LOUIS CANE



Gouvernement du Québec
Ministère des Affaires culturelles
Musée d'art contemporain
13 mai 20 juin 1976

Le métier de peintre

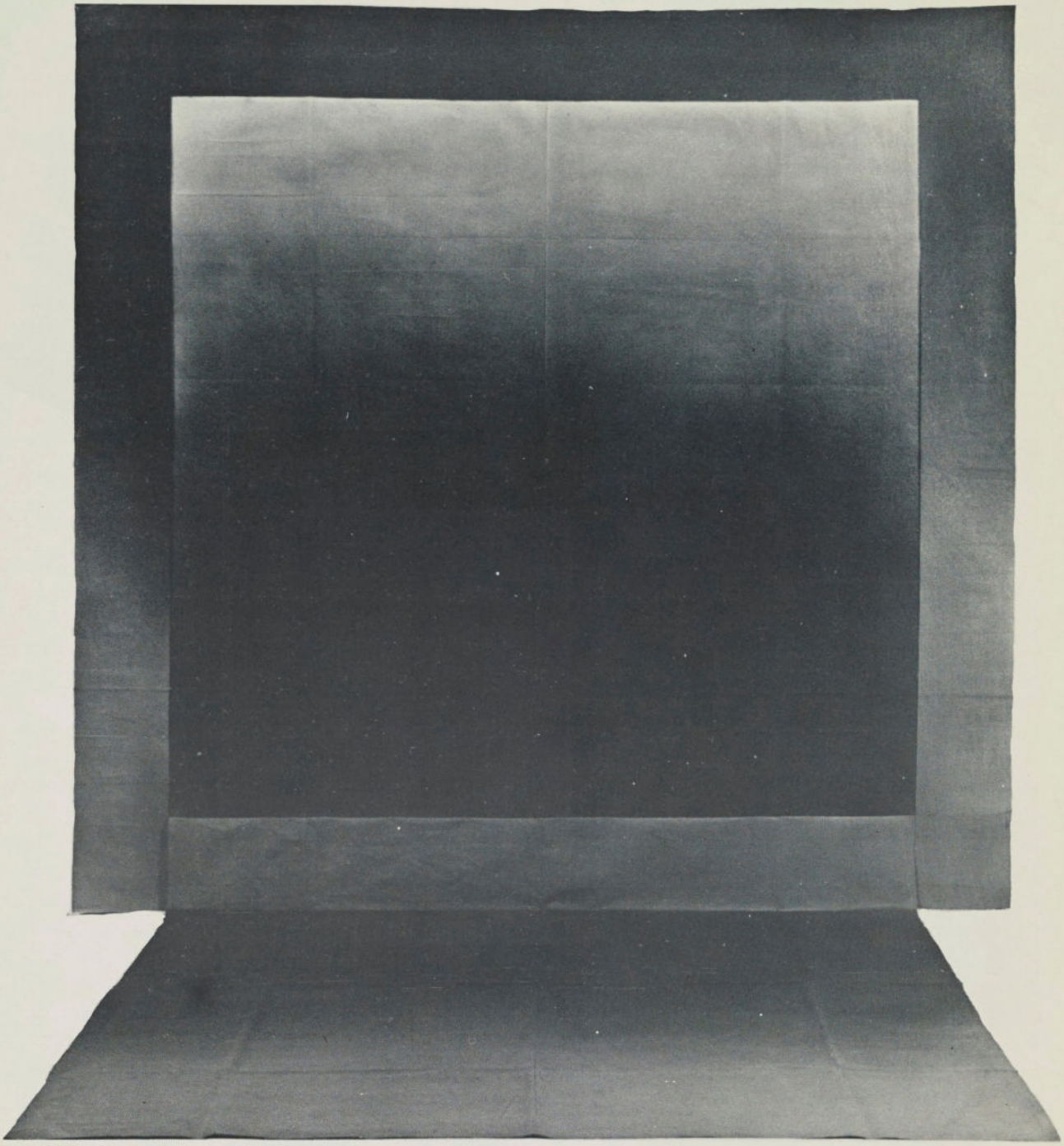
Il faudra admettre un jour ce phénomène évident : la peinture n'est ni plus ni moins que la pensée qu'on peut voir. Philippe Sollers, « la peinture et son sujet », Tel Quel, n 20.*

A tout dire, je crois qu'une grande partie de la peinture, constituée par ce qui s'expose aujourd'hui dans les galeries, suit la politique de l'autruche. Plongée dans l'ignorance, elle prétexte qu'il n'y a rien à savoir. Du moins possible, elle met en scène le moins possible, la simplicité se révèle simplisme.

Voilà un peu ce à quoi je pensais sorti de l'exposition Cézanne (Orangerie 1974). Il n'y a donc pas ici de hasard. Car c'est précisément après avoir vu ce *travail savant,* après avoir apprécié cette *pleine mesure de la couleur,* qu'un certain aspect simpliste avec insistance et précieusement mis en scène par la peinture contemporaine s'est, sur place, *comparativement* proposé comme étant, pour moi, quelque chose à questionner de plus près.

Au contraire de ce simplisme, il est facile d'observer dans la peinture de Cézanne, notamment à travers cette organisation de la couleur et du dessin qui *relève* d'une multiplicité de *moyens culturels et techniques,* comment ces moyens *révèlent* et font le détail (au sens où l'on fait le détail d'une unité) des contradictions qui se jouent dans le « métier » du sujet peintre. De même il n'y a pas de hasard si ce terme « métier de peintre » en arrive ainsi à se faire nommer. A ce sujet, je pourrais tout autant écrire aujourd'hui, et cela aurait allure plus exacte, expérimentation picturale, ou pratique picturale, ou encore confrontation picturale, mais biographiquement le premier terme est plus indicatif de quelque chose à expliquer. Quelque chose qui, il n'y a d'ailleurs pas si longtemps, évoquait pour moi une inutile constante. A réfléchir cela, je découvre, ici même, que cette formulation me renvoie à « l'ancienne peinture ». Entendez ici une peinture qui relève d'un savoir-faire « vérifiable ». Un savoir-faire où la figuration est « obligatoirement » naturaliste. Or sur ce point précis je m'interroge car je me trouve aujourd'hui de plus en plus demandeur, non pas du savoir-faire naturaliste, mais du savoir-faire pictural et du « métier » issu d'un apprentissage où la représentation naturaliste fonctionnait à la fois comme lieu de comparaison et comme point de résistance.

La question est celle-ci : comment se fait-il que j'ai besoin de réactiver ce savoir et de le reproduire pour faire avancer ma peinture ? Différemment dit. Qu'est-ce qui vient de là si ce n'est une autre attitude du sujet face à sa « pratique », une autre attitude qui forcément détermine une *autre vue sur la couleur, sur le dessin, sur les formes,* et bien sûr, par voie de conséquence une autre attitude face au « temps de peindre ». Mais avant d'en venir là, je dois dire que cet intérêt pour le « métier de peintre » est surtout ici énoncé comme une urgence à signaler. A signaler parce que ces simples mots : « métier de peintre » provoquent une sorte d'extrême étonnement sitôt qu'ils sont prononcés, sitôt, je dirais, qu'ils sont mis sur le tapis. Etonnement qu'il faut bien sûr réfléchir par rapport à la découverte (déniée) des refoulements techniques et culturels qu'implique ce terme à être, en ce moment, autrement entendu que sous sa connotation académique.



Louis CANE, Peinture, huile sur toile, 1974 mur 243 × 243 cm, sol 202 × 185 cm.

Le métier de peintre, une autre vue sur la couleur

La couleur : matière inexistante, mais « matière », mais « chrauma » indiciel de quelque chose qui non sans raison s'appelle le « traitement de la couleur ». Ici pas de règle si ce n'est l'absence de règles et l'assurance qu'il n'y a que des différences. Différences dont il est pourtant picturalement possible de produire un certain effet de mesure.

Mais si je ne voulais rien y détailler, je pourrais dire de la peinture qu'elle procède du dessin de la forme vers la couleur de celle-ci et qu'elle procède, à travers son exercice par le peintre, par addition et contradiction de couleurs pour le dessin de cette forme. Pourtant à bien y regarder et c'est ce que signe la peinture de Cézanne, déjà ici se marque une différence. Différence car c'est alors une juxtaposition de couleurs qui réalise non plus la contradiction mais la synthèse entre forme/couleur/lumière. Dès lors, il faut bien imaginer *dans ce détail* l'importance de cette différence. Car ce qui se passe ici, d'une certaine façon, représente une transgression de la loi. Le trait, le ligne par lesquels le naturalisme délimite et ordonne la couleur, sont en train de fondre ; autrement dit, quelque chose d'autre vient ici déborder un « ancien » type d'organisation spatiale. Ainsi, avec du naturalisme en moins, c'est-à-dire avec ce « quelque chose » d'autre qui pourrait être du sujet hétérogène en plus, la peinture de Cézanne fait jaillir un nouveau signifiant, ou plutôt elle le conquiert en lui laissant donner sa mesure. De Matisse, et sur ce point précis, je retiens qu'il découpe dans la couleur. Il multiplie et détaille l'énonciation cézannienne et que ce soit d'abord une forme ou de la couleur qu'il découpe en premier, peu importe puisque les deux additionnés sur la surface se donnent à voir toujours comme unité contradictoire. Un autre rapport à la surface ainsi se formule. Un autre rapport dont je ne dis pas qu'il détermine une nouvelle peinture (bien qu'ici elle le soit) mais un rapport qui signale qu'une *nouvelle distance* du peintre à la surface est en train de se constituer à partir de ce nouveau rapport au signifiant. Il est question d'une « distance » qui risque la surface en la jouant comme *surface peinte* et non comme *surface à peindre.* Vous allez me dire que la différence n'est pas des plus pertinentes mais pour moi, cela importe peu, car en tant que peintre ce sont les *écarts sensibles* de ces différences qui me font peindre. Elles sont donc (ces différences) bien présentes quelque part et ne seraient-elles que posées sur la palette du peintre, il faut y aller les observer.

De même, il me semble, et en partie jusqu'à Matisse, que le peintre se situe très « en face » de son tableau, très « en face » de la surface peinte. Et en face de telle façon, que la circulation de signes qui, ainsi, s'élaborent, dessine un rapport symbolique où peintre et couleur viennent « naturellement » l'un à l'autre se limiter en refusant à la peinture ce qui serait hors limite, ce qui lui serait extérieur. Autre part, sur l'envers de notre face, en Chine, la surface peinte, au contraire, témoigne si je puis dire d'autre chose, peut-être d'un « extérieur », d'un à-côté, en tous cas de quelque chose de décalé par rapport à cette mesure additive forme/couleur. Mais, d'une manière comme d'une autre et dans cette circulation là, c'est de la mort qu'il est picturalement question. D'un côté, la mort en face, la mort comme pulsion traitant la couleur comme addition obsessionnelle pour dénier la pulsion de ce « manque à venir ». De l'autre côté, la mort comme évidence. De ce fait, un langage pictural autrement accepté et de là une couleur dont la malléabilité est en partie obsessionnellement maintenue. Ainsi en occident, un « corps pictural » qui fait de la peinture comme repentir de la vie. De l'autre côté, un « corps pictural » qui s'exerce ailleurs afin que le tableau puisse « picturalement témoigner » qu'il n'est en quelque sorte pour rien dans l'affaire. D'où les différences quant à l'appréciation du fini du tableau.

Alors, le métier de peintre pourrait bien commencer par réfléchir ces différences. Et tout comme on peut penser en regardant un tableau de Cézanne ou une peinture de Leang K'ai les différences de plaisir que le corps de ces peintres ont entretenu avec leur peinture, on peut penser de son propre corps une autre pulsion, *un autre* rapport de plaisir que celui qu'il peut entretenir avec sa pratique. Et pourquoi pas, de ce moment, être dans la couleur comme un poisson dans l'eau. Pour autant, n'est-il pas alors juste de dire : « regardez ma façon de traiter la couleur et vous verrez comment je traite le reste », ou comment l'Autre vient dans cette histoire faire signe de son « traitement ». En fait, je dis que le métier de peintre ce pourrait être le métier de la couleur et ainsi entendre le sujet de ce métier qui n'est pas forcément le même que le sujet d'une pratique, interpeller la couleur et lui dire : « qu'est-ce que je fais avec toi que je ne connais pas » et bien sûr elle de ne pas lui répondre : « eh bien, démerde-toi comme tu pourras, après tout ce n'est pas mon problème. Si tu me découvres langage, c'est peut-être qu'il y a problème entre toi et le langage ». Et le peintre d'insister : « oui mais ces différences... eh bien ces différences, tu peux le savoir, elles sont là pour ça ». Voilà c'est un peu comme ça la peinture : a-prendre la couleur pour re-connaître de moi le pourquoi de cette envie de faire du langage avec « elle ».

Ce langage, ou plutôt cette demande que le langage pictural exploite, est une demande qui indique la forme de désir que le peintre va entretenir et fantasmer avec la malléabilité de la couleur. C'est-à-dire avec un matériel dont l'absence apparente de sens en fait une matière d'autant plus désirable à travailler qu'elle semble sans pouvoir de résistance.

Pour essayer d'être plus exact et si je considère mon parcours, mon attitude par rapport à cela, je suis forcé de reconnaître que cette malléabilité de la couleur n'est qu'apparente. Car, *en tant que peintre,* « voir » « la couleur » demande non seulement de travailler les moyens techniques dont elle relève, mais demande aussi de prendre connaissance de la transformation de ces moyens à travers précisément leur incessante augmentation due au pouvoir imaginatif de la couleur. C'est dans cette mesure que l'artiste, en se transformant, transforme sa vue de la couleur, si je puis dire, il se dé-chraumatise en peignant.

En ce sens, je pourrais raconter que j'ai commencé à « voir la couleur » à partir du moment où j'ai été capable de me voir moi-même, autrement dit, à partir du moment où le trop-plein d'un refoulement dé-bordé sur la toile s'est fait voir. C'est forcément dans ce chrauma qu'il a fallu mettre de l'ordre ; le métier de peintre, la méthode ont fait la part des choses. Mais n'est-ce pas là le propre du travail du métier de peintre ? N'est-ce pas quelque chose qui, par rapport à la couleur, rend compte d'une capacité de discernement à exercer dans l'infinité contradictoire de la gamme colorée ? Le métier de peintre : ce qui témoigne *qualitativement* du rapport que j'entretiens avec une quantitativité abstraite.

... Une autre vue sur le dessin et sur les formes

Dans le processus, si processus il peut y avoir dans la fabrication d'une toile, le dessin m'a toujours semblé être *ce qui décide, ce qui donc subjectivement* (en tant que peintre) me place, m'ajuste dans la contradiction forme/fond/couleur/blanc ou, plus exactement peint/pas encore peint. Il est connu et je crois vrai que le travail du dessin et de la ligne a pour résultat la composition ; c'est-à-dire un ensemble de formes ajustées entre elles, mais aussi ajustées en une sorte de rapport unitaire avec mon désir de peintre. Ajustées afin que ce que je vais y projeter comme désir puisse correspondre à ce que je veux retirer comme plaisir.

Nécessairement, en ce sens, la composition est un compromis ; même les tableaux inachevés ne le démentent pas. En tant que « compositeur » je suis un sujet qui s'appelle et se convoque comme autre à identifier dans les lignes du dessin. Et je m'y appelle en quelque sorte pour déjouer, défaire ce qui, dans mon inconscient m'assigne à être moi et non, ne serait-ce que pour un moment, possesseur de l'autre. Ce dessin qui dispose les formes est ainsi un premier pas qui décide du processus identificatoire vers cet Autre que la peinture expose. Pour être plus précis, et pour l'être il faut écouter ce qui revient charger les mots, je crois juste de dire que je me fais une certaine idée de la peinture mais, qu'au fond, « La peinture » n'est pas autre chose qu'une certaine idée que je me fais de l'autre. Cet autre peut-être est-ce un souvenir ; je me souviens, un vieux professeur de peinture me conseillait : « serrez les formes avec votre dessin et vous tiendrez la composition ». A bien suivre le fil de « ce conseil » et pour être plus conscient pourquoi ne pas y lire le mot composition comme le mot compromis et le mot dessin comme le mot destin. En effet, n'est-ce pas le « dessin » de la composition qui décide du destin de la toile. J'en arrive, instruit du silence des formes, à dire qu'avec la peinture je tiens mon dessin qui, pourquoi pas, serait celui de re-tenir mon destin puisque, comme chacun le sait, la peinture est faite « d'immortels chefs-d'œuvre... »

... Une autre vue sur le temps passé à peindre

C'est ici que le métier de peintre marque le plus ses effets. Car c'est aussi au travers du temps passé à peindre, un temps donc où le sujet peintre est confronté avec une certaine extériorisation de ses moyens que ce métier s'élabore. En ce sens, je crois que toute peinture donne le reflet de la plus ou moins grande conscience qu'un peintre entretient avec son activité signifiante et symbolique. Dans la mesure de cette conscience, il n'est pas inutile de savoir instruire cette pratique, non seulement des épaisseurs culturelle et symbolique qu'elle a déposées dans son histoire « peinte », mais aussi de savoir l'instruire en allant deviner les différents fonctionnements de sens et de flux symbolique au travail dans les autres expérimentations signifiantes. En peignant, le sujet peut alors se déplacer vers et à travers un plus de créativité dont il semblait jusqu'à la fin d'une certaine figuration naturaliste « insensé » de vouloir rendre compte.

La question simple est de savoir si aujourd'hui nos moyens de peintre, notre façon de peintre, notre « métier de peintre » correspondent à cette fin du naturalisme ou si, dans le faire de la « peinture abstraite », ne vient pas encore se « loger » des moyens de peindre ou une idée de la peinture qui relève par trop de cette grande vieille fabrique naturaliste. Car il n'est pas difficile d'imaginer que notre façon de peindre est encore considérablement influencée par la relation picturale subjective que nous entretenons (ou que l'on a pour nous entretenu) avec la troisième dimension perspectiviste. Je veux dire par là que la figuration et la perspective, à travers ce qu'elles ont borné comme type de relation du peintre à l'espace, ont encore aujourd'hui — à l'intérieur même de l'idée que se fait le peintre des possibles traitements de la couleur, un rôle modérateur qu'il est à chaque fois inouï de dépasser. C'est en regard de ce moment « creux », de cette difficulté, qu'il s'agit, tout particulièrement pour le peintre, de savoir relever et de savoir faire le détail de ces signes *qui poussent temporellement la peinture* vers sa constitution en une

(Epoque Song) : Paysage de neige. Rouleau vertical signé Liang K'ai (environ 1250 après J.-C.) ; encre et couleurs sur soie. *Musée national, Tokyo.*

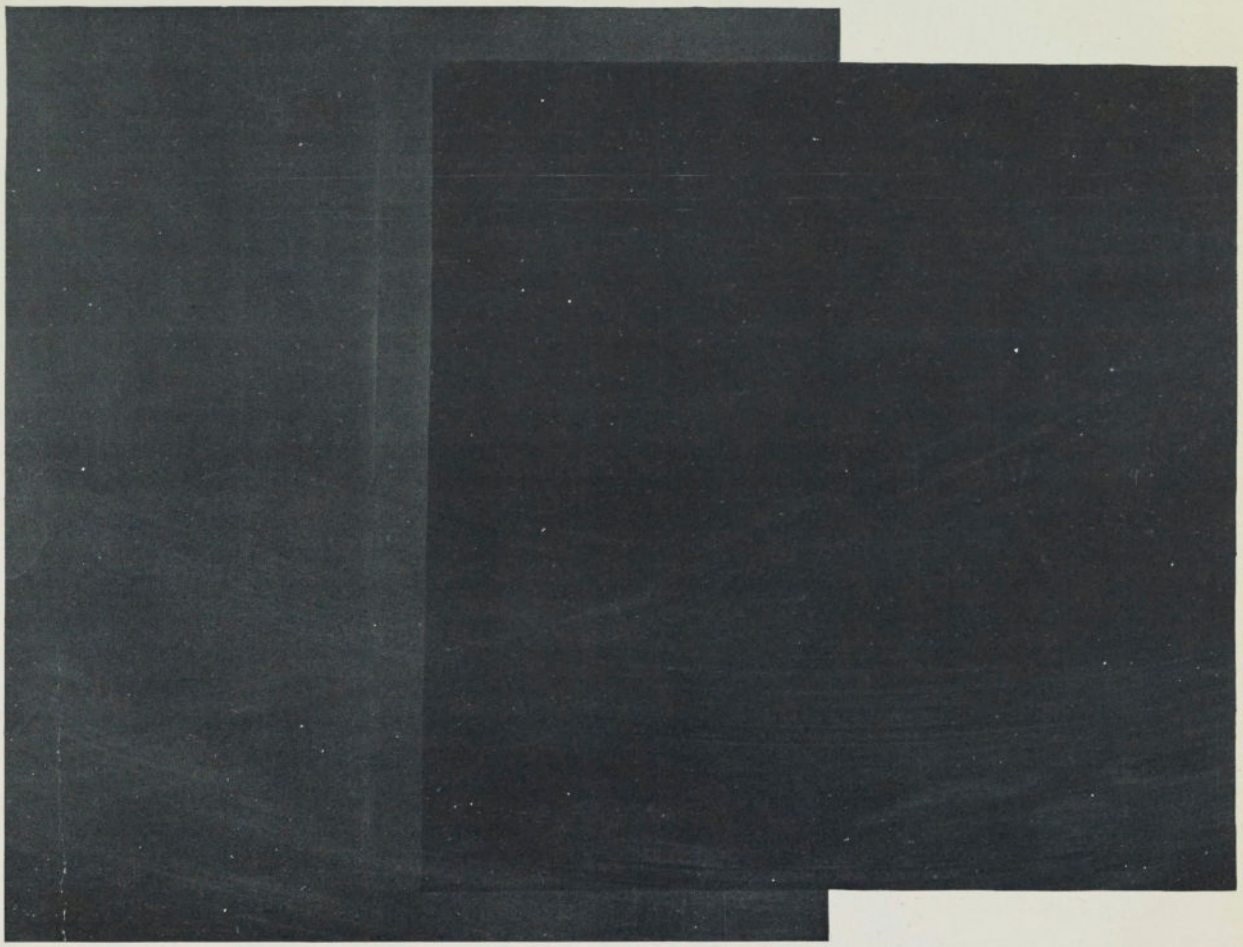
sorte de mémoire d'avenir. A ce sujet, que ce soit à cause d'un refoulement de l'hétérogène ou que ce soit à cause d'une « peur panique » devant ce qui risque de « décadrer » l'histoire de son espace pictural, il semble que le peintre ne prenne pas suffisamment en considération dans la « somme » d'émotions qui a pu jalonner le parcours de la biographie picturale, celles qui en ont effectivement marqué la transformation. Par exemple, qu'est-ce qui, dans ce temps du long passage du « figuratif » au « non-figuratif » est ici oublié et qu'est-ce qui est là enregistré ? Si, comme d'un symptôme, je me souviens de ce moment, je retrouve encore très actifs des souvenirs qui expriment des sentiments d'audace tels que, aujourd'hui comme hier, il m'est nécessaire de re-vivre ce courageux pas en avant pour découvrir, pour « oser » apercevoir le signifiant analytique qui re-motive ce courage. Je dis oser apercevoir car, au fond, ce qui « intéresse » l'imaginaire de l'artiste et l'intéresse d'autant plus que la représentation en dessine l'interdit, est ni plus ni moins que la couleur de sa « causa mentale ». Je m'explique. Face à la trame figurée et naturaliste, une sensible accumulation d'expériences picturales a opposé petit à petit sa réalité en tant que forme de résistance à la loi. Un peu comme si, découvrant au-delà du dessin le plaisir de la couleur, il était inévitable que cela se dise hors du cadre récepteur et forcément limité de la figure naturaliste. A un moment donc, ce qui ici faisait loi, et sans doute loi du père, pour autant qu'on parle en toute bonne foi d'une « contradiction » forme/couleur ou d'une horizontale féminine à croiser d'une verticale masculine, à un moment donc, il y eut rejet brutal, et à tel point décidé que j'acceptais après n'importe quel effet pictural, et même pas d'effet du tout ou des effets médiocres. Je me disais alors que ça avait au moins l'avantage d'être « naturellement » médiocre.

Ainsi, parce qu'issu d'un apprentissage naturaliste, le rejet figuratif s'est augmenté de la dénégation d'une certaine « culture technique » de la couleur. Bel exemple du concept idéaliste : « deux se réunissent en un ».

Aujourd'hui, avec le temps, j'ai l'impression de commencer à faire la part de ces choses-là, ce qui veut dire tout simplement qu'un sujet artiste peintre prend possession de ses propres moyens à partir du moment où il est capable de ne pas oublier la biographie de sa propre pratique.

SHI TAO dit dans ses propos sur la peinture (1641-1717) qu'en ce qui concerne la réceptivité et la connaissance, c'est la réceptivité qui précède et la connaissance qui suit. A considérer cela en tenant compte de ce que je viens de dire, je reconnais volontiers que SHI TAO a raison. Il a raison, non seulement parce que sa phrase a la vérité de la pratique, mais aussi parce qu'il semble me proposer ainsi d'accorder une plus grande attention à ma propre réceptivité afin de ne pas avoir pour seule connaissance la connaissance des autres. C'est comme cela que d'après moi, du temps passé à peindre peut devenir du temps passé à connaître.

Louis Cane, 1975



Louis CANE, huile sur toile, 200 × 292 cm, 1975.

The space of the body (1)

l'es-passe du corps

Tell the delight of these surfaces : I am in colour like a fish in water. Painting : homogeneous bronchi of the (amniotic) waterogeneous. Write about this painting : for the sake of form's substance. Listen to that which there, from me to you, comes as explanation, is only a pretext. The crux of it all is that with painting one finds oneself turning round identification. Thus this painting has every chance of producing one or two effects of appeasement — one or two negations.

So... this question : why such big formats ? I wanted to paint with the body. Hence they are big in relation to the only measure insistent as a reference in the history of painting : the body. Today, the body is brush, its measurement is there. Note the difference... the painting is no longer standing facing nor the painter in front. It is also in the mark of colour which runs over out of the horizontal canvas and remains on the ground to indicate its contour. Ceaselessly, I have wanted to catch up this outside of the canvas. A symptom ? What does it matter. To set colour free from its naturalistic « habits » is necessarily to imagine it other than where, in the interests of the cause, people have been intent on imagining it. (The « obsessional » cause, of course...). So, it is painted thus, flat on the floor, the canvas divided in two. One canvas plus a second, two canvases for one painting. The frame, the first canvas, is painted as though it were already a question of a painting. The space of the middle — silence and tumult — functions as ground. The colour comes from there, it's there I paint. Within the painting a from will edge your desire. Around me a form reasons out my pleasure. What I see as painting is, very formally speaking, a *marginal reality*. The ground, the second canvas. Colour gains the surface. I go round it on every side, it must be alright. Variable speed of execution, multiple ways of painting. Something like action painting without any sense, a « dripping » without any homeomorphic dimension, a surface which does not explain the body through the « mensuration » of the pictorial gesture. The finished ground receives the frame. The two surfaces are formally contradictory — colours, propositions, intentions, nothing will do any more. So, repaint one with a part of the intentions of the other. At some moment, things mix and make one : the division is no longer formal, it is pictorial. An operation avoids the line of a sketch. Painted surface, intelligent (intelligible) surface where the plane is thought as space and not as form with an enclosing linearity. Painting of the exterior. The movement which paints is a *pictorial gesture* in which the body is coiled in the space of its desire. To be in colour like a fish in water, this is what I am telling you.

The history of these paintings is a summary of the history of the relation of my body to painting. Perspective, like a blind man's stick, has traced a path. The painter's body has let itself be guided in the darkness of its atomic pigmentation. In this space, the big Other (*l'Autre*)

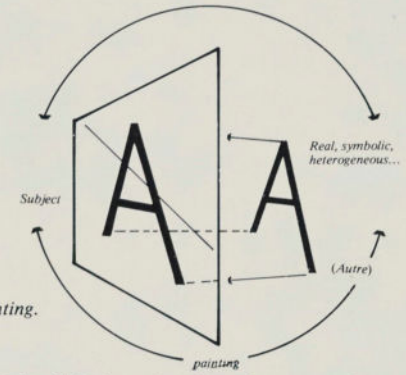
(1) Translated from the French by Stephen Heath.

functions as point, as point of reference towards the surface. Point that I propose to join up with a line. This sketch — why not ? — as form of what I am saying (1) :

The A (*l'Autre,* the Other) comes barred on the « picture » — hence, if it does function this way, I am saying that pictorial practice has an eye on the truth. A painting is one of the « figures » of the Other. Its function is to be the place where the subject can locate itself as division of its desire for the One. The painter's look, the « skill », is held by that function. So, two thicknesses of material... a twin canvas, in some sort. For others, no doubt about it, this is a problem. It even appears that the pictorial institution is offended, so much so that the painter dare not believe that he is there in a position of knowing something that he would be the only one capable of knowing. True or false... the others are the ones who talk about it. At bottom, it is what obsesses the discourse of criticism. The « dialogue », with the Other, the kind of « illicit » understanding where the painting (the picture) in this « pass of real » is gold-dust in the sieve. There is reality there, the Acanvas is that screen invented to be sensitive to the heterogeneous — on its two sides, it is projected with colours. The Other bars itself on it in so far as it comes practised there — on that condition, that expense, that risk.

Back on this way of painting

I say : such a technique allows me a quite unusual speed of execution. What is involved... ? It's simple... Let's reverse the film. The fresco is painted form for form, colour by colour, piece by piece. In the cartoon, the line, dotted out with a rowel-cutter over the whitewash coating,



The big A of l'Autre (the Other) bars itself on the surface of the painting.

(1) *What the subject (the painter) imagines of itself is imagined in function of its status as subject who speaks (paints). Speech as act of language recognizes the pre-existence of language with respect to the subject (painting is a certain aspect of language). In connection with the subjective conditionality of the joke, Freud comments that wit « is only what I recognize as such ». This being so, it is possible to say that the* I *is able at every moment to surprise the « text » (the painting) which proposes to seize it. To introduce the Other, Lacan uses just this passage from Freud. The Other is then the site from which the operations of language proceed in so far as they are those registered by the techniques of the joke. The subject is not born with the knowledge — the « science » — of what is wishes or of what it is. It waits to know the Other. But this Other is a site which states demands (cf. lapsus, abortive acts, jokes, etc.) and which, thereby, so to speak, does not reply to questions. In other words, the Other that the subject supposes to know is barred from the subject by a demand that questions the subject. It is in this measure that the present text, made up of working notes, is written with the idea of letting speak* what makes me paint. *Contrary to the text which describes what is painted, it has no standard of behaviour, no bearing — it is a-moral. The description here of the concept of the big Other is borrowed in part from the psychoanalytic distionary currently being prepared in the Ecole Freudienne de Paris.*

traves the law. The pigments give the composition. The need is to cover, to « do a surface ». The contradiction stretches out on the ceiling. Incredible. Notwithstanding which, I am sure the painting is influenced by that. But here, it is no longer a matter of covering. *The bringing into step of gesture* is expressed on the line. To such an extent that it produces relief (Sienna painting). Question why figures at a height of twenty-five metres ? Figures which are all but invisible from down below, painted in a horizontal position, belly to the sky. On the ground, the sculpture done almost « in the round » redoubles the stiff (Duomo di Sienna). Bring out again the corpse form earth as the child comes out of the mother's womb. In the cathedral, the artist continues to paint his mother's womb. The hands touch the lining and, outside, fall into a panic. Phobia of space — metaphysics is unsatisfied baroque. Yet space all the same and still materialist. Perspective : vanishing point, rabatment, horizon, earth line, the wherewithal to structure the hole, to guide the drives — above all there must be no panic. So, as far as this technique is concerned, I want to say that with it I gave myself the means to turn round from where I was — to form myself again elsewhere.

Canvas without stretcher

The canvas is marked out with the wall. *With the space which does not belong to the painted surface.* Here lies the novelty. Certain of these canvases are not « in true », they are crooked. What is involved is an awkwardness, that is to say, a painted effect which entirely satisfies me. Whence the impression of painting cut out. Speed in the form. The edge of the canvas counts as drawn line, as thread. The canvas lacks thickness. It rises, turns, takes off, I get on : it has no limits — according to choice, fresco without wall or wall without fresco — it rolls up — *volumen.* It's living, manageable, beautiful with it. Moreover, I've seen people do all sorts of things on it. Horizontal colour, that means colour as space. So, brushes with two bristles, broom brushes, cutter brushes, ironing brushes, palm of the hand brushes, fingers brushes, feet brushes, brushes like a cow pissing or dust brushes, each time the body can't get over it. Draw with the material, the suppleness of the canvas accords with the liquidity of the colour. To paint on an unstretched canvas is to loosen a fresco — question of courage —, is, in fact, to accept the emptiness. Walled picture which annuls the wall. The pictorial space loses its innocence, learns its way around. « Surface » of the emptiness where, as I wish, I can give the space of my joy in painting. Going to where it will be tomorrow. The two thicknesses are a little the story of that, hold only from that thread. The novelty : a line, a sketch which is painted as one thinks. The canvas without a stretcher says precisely where it stops, how in space the painting begins. Surface cut : production of a painted effect that eliminates and dissolves the technique which states it. Punctual report between the painted and the non-painted. There where the brush didn't go, the painting nevertheless describes the brush's mood, tactile approach to the matter I am.

People who have nothing to do with painting cry : « well if I were in front of a blank canvas, I wouldn't know what to do ». Which is indeed what is at stake in painting — displace and sublimate these returning effects of castration anxiety. The edge of the canvas signs the precise progress of this « companion » of the painter. The primal scene, as painting under the painting. The scissors on the canvas. Two children — under the sheets one puts up a pole — the tent is erected — the game can start — it can even rain — no matter what water from no matter which

game. The mother comes back — panic — twenty-seven years later a dream. Children in a car with their parents — just as they are setting off, it rains — one of the children gets out of the car to fetch an umbrella — as he is returning from the house to the car, the umbrella will not open — he is in the porch and cannot move. On waking, the umbrella frame is associated with the stretcher of a canvas. Associated, amongst other things, because, in fact, it is a question also of birth and castration. Thus, it may first of all be that, the canvas without a stretcher : question of the body and of its passage towards language, towards the surface.

Surface without stretcher

It is a « reflected » surface which has as its first inner design the effect produced by the form of its contour on the blank wall. The form is always surface. These paintings are defined at once by their difference with the identical, that is to say, with regard to the « surface » of the wall, veritable Other of the painting. The white operates then as dissemination of coulour, as burn, as question. The surface without a stretcher is as near it as possible. Colour surface and colour design. In white, as in black, the painter's body risks its dissolution, so the old virile, Cartesian core asks for representation. Modern painting, as it were, tells the painter to go and get stuffed somewhere else. « An Other » conception of painting. Two surfaces for one painting. One painting for a multiple space.

From the Other to me... (and you)

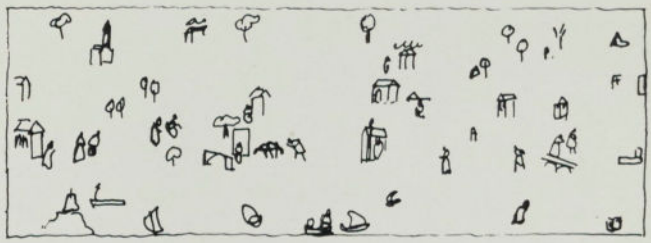
If, somewhere, this painting « exaggerates », it is because it looks askance at the person seeing it. Writing about what comes back to me as effect of the fact that « I » am a painter. What does that do for me ? Punctually, it soothes me, it comes within the province of my demand, what I ask. « Did I do well to 'get into' that ? » Such, reversible according to one's liking, is the interpellation that I address to the Other. The good painting is the one that answers yes, always yes to this question. The painting « matters to me », it exploits and decides a desire which I almost gave up, a desire which interrogates the person who comes to look. For this reason, it functions in an atmosphere of latent negation. The present exhibition is a little as though I had wanted dialectically to accelerate the passage towards a more materialist position. To live more, more and still more from the exploitation of my desire. Painting allows me to see a femininity that comes to me from colour... So, when it works, I am in agreement, mimetically in agreement, with what expenditure has « extracted » from me. I am talking here of the symbolic environment of the pictorial fact, of this idea that the painting appeases me, because it reflects my expenditure.

You are in this story because you look at what you suppose I painted in your place. Now, I am nowhere other than in that point which bears witness to a dialectics of the surface with what is not there. I am that *bear-you-less* there. Which is why « Louis Cane, painter » practises a certain knowledge. Knowledge that *I* never know. And you want to save it. That that slips to me too, between the fingers, is in a *certain « fashion »* unbearable. The obsessional yells miracle, mad, « symbolic real ». You « acquit » by buying a painting. « It works », not because you don't but because somewhere, in your unconscious, you do know it.

Progress of the body

For some time I have been studying a painting by Gherardo Starminna (1354-1413), *La Tébaide*. The bodies seem to be posed on the surface with an attention to equality in respect of the surrounding elements (houses, trees, boats, etc.). One talks of primitive space... I would prefer to call it *premature space,* for the painting here testifies to a relationship with « nature » in which the body, as element of measure (as reference) is still in the process of coming to an appreciation of its own surface. La Tébaide, why not *Gargas hands which* have perceived the

André Leroi-Gourhan. les mains de Gargas. Essai pour une étude d'ensemble. Disposition des niches à taches rouges et des mains de l'ensemble III.



Gherardo Starmina (vers 1354-1413). La Tébaïde — détrempe sur bois ; 0,75 × 208. offices, décalque des principaux motifs.

H. Matisse : la perruche et la sirène, 1952.

surface of the body ; surface where the *pictorial tongue* makes words and volume with the imprint of the hands. Something here states insistently that the relation of the body to space is a relation that is *impressed by the emptiness* encountered by the child's hands. Impalpable space that pictorial representation *translates* first and foremost, *pre-mirror-phase at the tip of the fingers.* Freud to Jung (2.1.1910) : « The ultimate reason for the need for religion struck me as being *infantile helplessness* (*Hilflosigkeit*) which is so much greater in the case of man than in that of animals. » Hands of Gargas, Tébaide, pictorial spaces neither more nor less naive than

that of the Sixtine Chapel. Like them, they anticipate the knowledge and the completion of an imaginary mastery of the body. Cézanne will relax this will to mastery. The surface « without a stretcher » is to be heard as a surface impressed with the future knowledge of the Other. « If the unconscious does not know time, this means of course that it knows it only too well somewhere between death instinct and concept — the time itself. » (Philippe Sollers, « D'où viennent les enfants »). Tel Quel n° 65.

Round about these paintings

I note the smallest irregularity. The slightest mark proposes a relation of colour. I make maximum use of the particular setting. Some time beforehand, a few days, I make sketches. I think of what it will give in painting. I look for two colours which desire this design, two colours which make me want to paint these forms. Be more abstract than what I already know of painting. Music sets off the desire. I start to paint with the representation, the idea of what is not yet painted. Never am I in front of the picture. The « face to face » confrontation of the painter with his or her picture is a source of misunderstandings. I disadjust myself geographically from the principal point of view. I paint what I imagaine seeing elsewhere to where I am when I paint. Not let dry, paint with all the force of expenditure, and then, the following day, recharge. There must be nothing tiresome. If it's puffed up, stupidly big, without measure, then it's failed. If, on the contrary, it's with measure, astonishing, detached, other, then it's succeeded. Paranoia crossed. Non obsessional, of course, stay away. As far as such work is concerned, I can speak of an ambition. I let myself imagine that there could be something there indicating to me a possible break in the formal murmur of contemporary painting. Another relation of the subject painter to form and line. Over four years, this work has taken time to define itself as much more than an experiment. The basic idea is to produce a painting that encounters none of the ideas which one may have today of painting. Show that there is a multiplicity of grounds. The preparatory sketches for these paintings explain my influences : Uccello, Italian Renaissance, Velasquez, Matisse, Chinese and Japanese painting. So many cultural moments that are not merely different amongst themselves but also contradictory with regard to the pictorial inscription of a common « measure » with which painting more than any other practice is confronted : space. Thus the question, in these paintings, of the relation that a painter has with space, there where pictorially death ex-sists him or her.

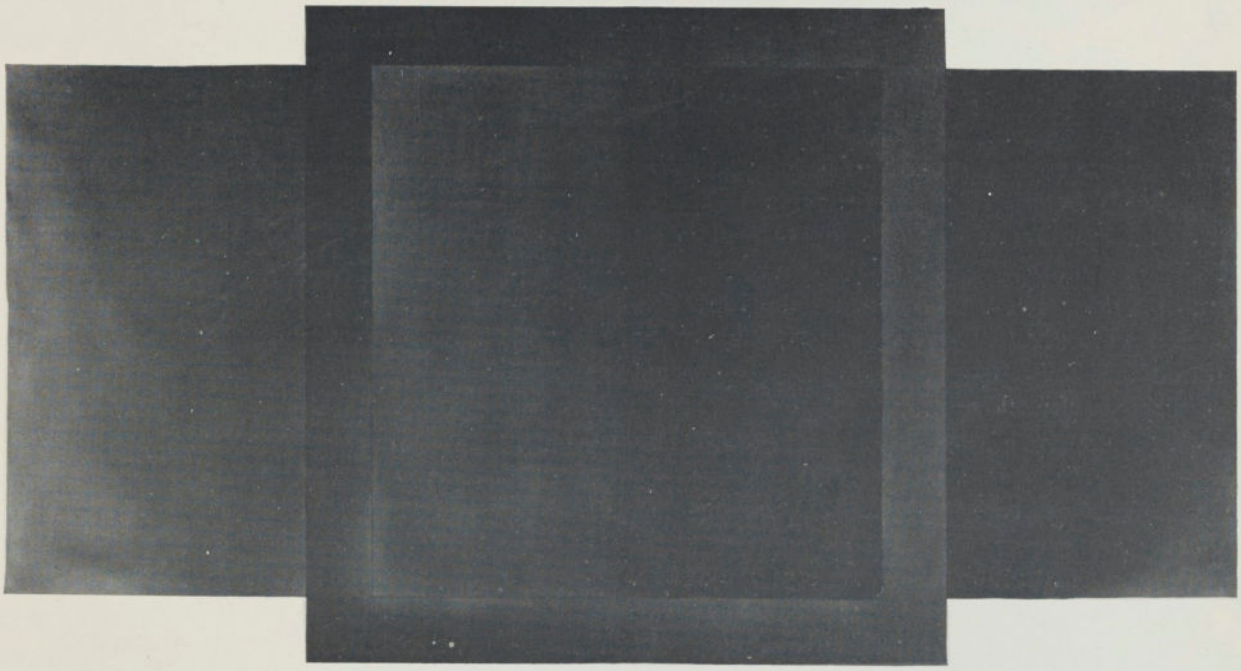
Painting ! Sublimated practice of what the « law » of pleasure might be. Sublimated form of drive (I don't fuck, I paint and « die »). Wish to paint which has something to do with an instinctual multitude that I imagaine to be more or less condensed in the history of painting. Hence, as *object little a* of my desire, painting has for real the instinctual reality which structures me. Something resembling what pushed language to express itself out of hands — remnant and trace of phonation. First, painting as thrust and « proof » of drive ; then today, painting also as source, object, and goal of drive. Dialectic always in excess of pictorial history and its erogeneous space.

The pictorial gesture

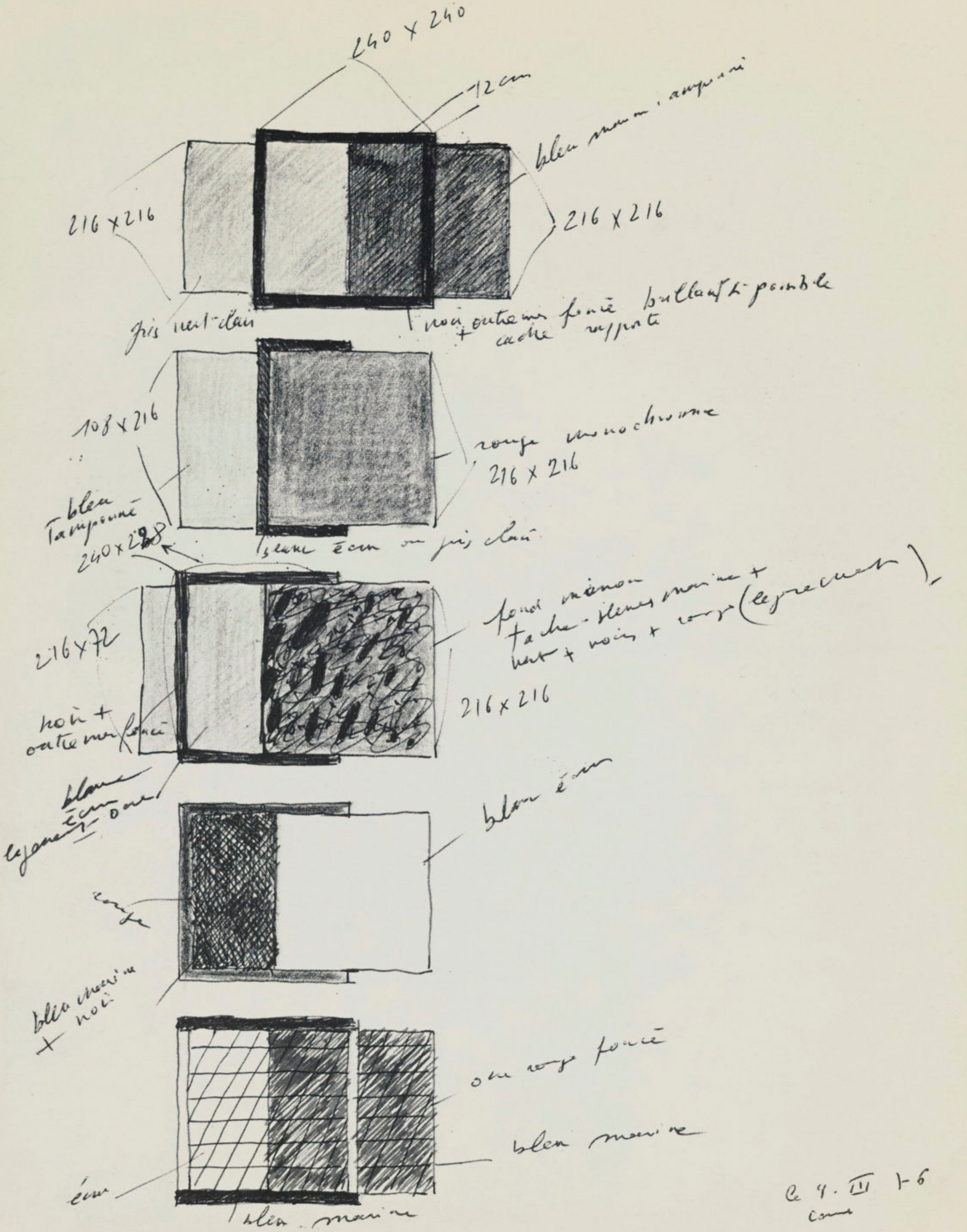
I don't know what I paint. Painting is only a way of access for a knowledge. The pictorial gesture, as « speech », *is* the intention of language in respect of the body. The body of the painter remembers gesture, slowly educates itself and ages with its own teaching. Painting : gesture against and towards the darkness. Colour interests me because it knows the intention. It hears, gesture with colour lets ignorance come. No possible conclusion for the knowledge. Lay it on. To relive one's birth is to live one's death. Soul tears in colour.

These canvases are thought as appropriation of a future pictorial potentiality. Departure for another painting. Foundation of the multiplication of the pleasure of painting. Passage into the black-colour promise of colour. On one side, the black ; at the other end of the chain, the white — somewhere, the gesture of the painter, area of play where the Other comes as sign of a « language » for the subject.

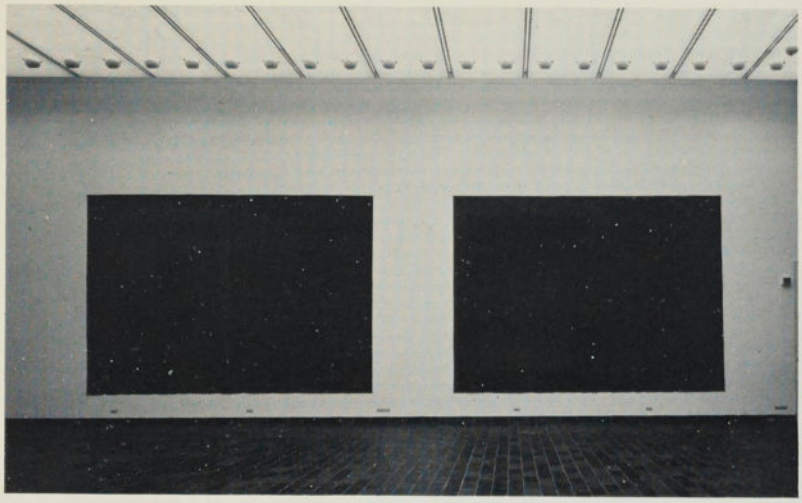
Louis Cane, 1975.



Louis CANE, peinture, 300 × 595 cm, 1974. Collection Darmouth Collège, New Hampshire, U.S.A.



240 x 240
12 cm
216 x 216
216 x 216
gris vert clair
108 x 216
rouge monochrome
216 x 216
blanc écru ou gris clair
216 x 72
216 x 216
noir + outremer foncé
blanc écru
bleu marine + noir
ou rouge foncé
bleu marine
écru
bleu marine



Exposition Louis CANE. Louisiana Museum — Février-mars 1976.

A propos de ces deux tableaux

Le dégradé : un moyen qui permet d'excéder picturalement la limite réelle du tableau. C'est aussi, puisque ça va jusqu'au blanc et au noir (au-delà du tableau), une possibilité d'aller dans la fluidité de la couleur. Aller dans ce mouvement comme on entre dans l'eau pour y nager ou dans la nuit pour y rêver. Le dégradé : quelque chose que j'identifie avec le temps qui passe, prendre ce mouvement et arrêter le temps qui file. La couleur est « dégradée » ainsi j'évite qu'elle passe.

Sur la deuxième partie de cette surface peinte un cadre intérieur entoure et délimite le renversement de la couleur. Peindre dans le tableau l'effet que produit le tableau sur le mur. Le cadre intérieur est en même temps la mise à plat des montants du chassis et son exclusion. Ce dessin relativise la surface peinte par l'effet de répétition *dans la composition,* appropriation et intériorisation du bord de la toile : la limite (mur/toile) comme « motif » intérieur de la surface peinte, est ainsi le jeu de la couleur.

Ce geste, qui inverse la couleur dans le dégradé, suppose que j'accorde une certaine malléabilité de la couleur avec le mouvement du geste qui peint. Une gymnastique où le corps se surprend de l'attention que lui accorde la pensée. Dire l'intimité du dégradé, c'est redire qu'il part imaginairement du blanc, passe dans la couleur et termine dans le noir. Sectionner dans un tant de couleurs un espace-temps, témoin de ce tant.

Le blanc, je l'imagine comme une couleur aveugle, disons qu'il est cette buée qui entoure le rêve.

Noir et blanc, deux couleurs qui symbolisent toutes les géographies réelles et imaginaires de la scène primitive. Dans le noir de la tombe, l'œil de Caïn (le blanc de l'œil) regarde encore son frère. Le noir : quelque chose qui menace, mais aussi protège des effets lumineux de l'acier.

Pour le sujet, au-delà du blanc, le noir, c'est-à-dire la mort, un noir d'ivoir, une menace d'y voir la scène primitive.

Ces toiles là ont été peintes en 1974. A cette époque je m'interrogeais beaucoup sur la « gestualité picturale ». Pour moi quelque chose même dans la peinture de Pollock ou de De Kooning relevait plus d'un certain « culturisme occidental » que d'une véritable (matérialiste) compréhension de l'hétérogénéité du corps. Depuis, ce point de vue s'est relativisé, mais il me semble encore que le rapport d'un sujet peintre avec ce qui le pousse à l'action painting (la pulsion de vie comme négation — recouvrement — de la pulsion de mort ne peut se dire d'une manière dialectique que si le sujet sait faire le détail de la couleur. Je crois que cela tient de ce qui s'inscrit dans le langage, de ce fait que l'on parle des pigments de la couleur un peu comme on parle des atomes de la matière.

L. C., 1976

Bibliographie

Ecrits de Louis Cane

« PEINTURE, cahiers théoriques »

N° 1, juin 1971
« Pour un programme théorique pictural »
(en collaboration avec D. Dezeuze).

N° 2/3, janvier 1972
« Le peintre sans modèle » ; « Vive la Chine révolutionnaire ».

N° 6/7, avril 1973
— « Sur le sol, pliée, avec la couleur » ;
— Introduction à l'interview de Don Judd par J. Coplans.
— « Sur la peinture d'Alain Kirili ».

N° 8/9, février 1974
— « La mort de Germanicus » (exposition du Louvre) ;
— « Sur James Bishop ».
— Sur la peinture de Brice Marden
— A propos de « Sur le matérialisme » de Philippe Sollers.

N° 10/11, novembre 1975
« Le métier de peintre ».

« ART PRESS »

N° 3, mars/avril 1973
Entretien Louis Cane — Catherine Millet.

N° 9, février 1974
« Marc Devade, plongée dans la couleur ».

N° 17, mars/avril 1975
« Robert Ryman, peinture à tempera ».

N° 19, juillet/août 1975
« Peinture fondamentale, une exposition au Stedelijk Museum d'Amsterdam ».

N° 23, avril/mai 1976
« James Bishop : Savoir le près pour voir le loint.

« DATA »

N° 7/8, 1973
« Sur le sol, pliée, avec la couleur » (en Italien).1

Ecrits sur Louis Cane

Mars 1971
Catalogue de l'exposition à la Galerie Daniel Templon,
« Les toiles systématiquement tamponnées de Louis Cane »
par Daniel Dezeuze
« Notes sur un peintre opérant dans de beaux draps » par Marcelin Pleynet.

Mai 1972
Catalogue de l'exposition à la Galerie Yvon Lambert :
« Quelques problèmes de la peinture moderne : Louis Cane » par Marcelin Pleynet.

« ART PRESS »

N° 3, mars/avril 1973
« Forme et couleur découpées de la peinture de Louis Cane » par Marcelin Pleynet.
Peinture, cahiers théoriques n° 10/11, décembre 1975.
D'une inscription possible du coup de dés.
A propos de la peinture de Louis Cane par Françoise Eliet.

Biographie

Louis Cane
Né en 1943 à Beaulieu-sur-Mer (Alpes-Maritimes)

Expositions personnelles :

1969 : Galerie Givaudan, Paris

1970 : Galerie Daniel Templon, Paris

1971 : Galerie Yvon Lambert, Paris
Galerie Françoise Lambert, Milan

1972 : Galerie Yvon Lambert, Paris

1973 : Galerie Daniel Templon, Paris
ICA, Londres
Galerie Daniel Templon, Milan
Galerie Lia Rumma, Naples

1974 : Galerie Rudolf Zwirner, Cologne
Galerie Del Cortile, Rome

1975 : Galerie D., Bruxelles
Galerie Daniel Templon, Paris
Galerie Daniel Templon, Milan
Galerie Konrad Fischer, Düsseldorf

1976 : Galerie Bischofberger, Zurich
Musée Louisiana. Humlebaek Danemark.
Musée d'art contemporain, Montréal.

Expositions collectives

1968 : Salle rouge pour le Vietnam :
Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris

1969 : A.B.C. production Montpellier

1970 : Semaine SIGMA, Bordeaux
Musée de la ville du Havre

1971 : « Support-Surface » Théâtre de Nice
Galerie Yvon Lambert, Paris
7e Biennale de Paris

1972 : Galerie Françoise Lambert, Milan
Paris, invité à l'exposition 72/73, refuse d'y exposer.
Galerie Yvon Lambert, Paris

1973 : Réalité-Réalité, Musée de Saint-Etienne
8e Biennale de Paris
Prospect 73, Düsseldorf
« La riflessione sulla pittura », Acireale, Sicile

1974 : Contemporanea, Rome

1975 : « Fundamental Painting »,
Stedelijk Museum, Amsterdam
« Europalia », Palais de Beaux Arts de Bruxelles

1976 : Cronaca. Modena Italie
Europa e America. Bologne, Italie

© « Peinture »

Imprimerie Ch. CORLET — 14110 Condé-sur-Noireau