MICHEL GOULET
ET
LOUISE ROBERT

MICHEL GOULET

Texte de Lise Lamarche

Musée d'art contemporain, Montréal
Du 18 septembre au 26 octobre 1980

Ministère des
Affaires culturelles
Musée d'art contemporain

REMERCIEMENTS

Nous désirons témoigner de notre reconnaissance envers Michel Goulet et la Banque d'oeuvres d'art du Conseil des arts du Canada pour le prêt de leurs oeuvres, ainsi que les collectionneurs privés qui ont accepté de se départir temporairement des leurs.

Nous sommes également reconnaissants envers le Centre de recherche en art actuel pour avoir coordonné la publication du présent catalogue.

Cet ouvrage a été réalisé grâce à la participation de:

Francine Savard, graphiste, pour le concept visuel et la mise en page

Pierre Fleury, graphiste-conseil, pour la gestion du projet et la coordination

Compotronic Inc., phototypographes, pour la composition typographique

Laplante & Langevin Inc., imprimeurs, pour l'impression du tirage original de 2000 exemplaires

Les photos des oeuvres numéro 1, 2, 3, 4, 5 et 6 sont de Michel Goulet; numéro 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15 et 17 de Gilles Dempsey; numéro 7 du Musée d'art contemporain; numéro 16 de Gabor Szilasi et la photo de l'artiste est de Carol Doyon.

Ministère des Affaires culturelles 1980. Tous droits de traduction et d'adaptation, en totalité ou en partie, réservés pour tous les pays. Toute reproduction pour fins commerciales par procédé mécanique ou électronique, y compris la micro-reproduction est interdite sans l'autorisation officielle de l'Éditeur officiel du Québec.

Dépôt légal, 3ième trimestre 1980
Bibliothèque nationale du Québec

ISBN 2 551 03922 3

Litho Canada

LISTE DES OEUVRES REPRODUITES

Le chiffre précédant le titre de l'oeuvre indique l'ordre d'exposition.

Les oeuvres suivies d'un astérisque ne font pas partie de cette exposition.

		Page
	*Le thon Talon**	9
	*Porte-chef**	10
	*Lieu instable III (Achylle)**	11
1	*Passage*	13
2	*Odd Ends*	14 et 15
3	*Édification horizontale VII*	17
4	*Édification horizontale VI*	19
5	*Édification horizontale V*	21
6	*Édification horizontale IV*	21
7	*Édification horizontale II*	22
8	*Édification horizontale I*	23
9	*Lieu interdit IX*	25
10	*Lieu interdit VIII*	25
11	*Lieu interdit I*	26
12	*Formafolie III*	26
13	*Lieu instable VI*	27
14	*Lieu instable V (Imprévu)*	27
	*Complément axial**	29

Les dimensions données sont dans l'ordre suivant: hauteur, longueur, largeur.

AVANT-PROPOS

Le renouveau de la sculpture des vingt dernières années ne se sera pas fait sans de multiples expériences tant au niveau de la forme que des matériaux. Le contenu lui-même, pour ne pas dire le pourquoi de l'objet, aura lui aussi subi l'assaut de la critique et de l'autocritique du sculpteur. De nouvelles dimensions à la lecture de l'objet nous ont habitué récemment à reconsidérer du domaine de la sculpture l'horizontalité et la frontalité, les tensions internes entre les éléments constituants et les rapports de l'objet au milieu ambiant.

La sculpture de Michel Goulet rejoint les préoccupations actuelles de cette discipline artistique. Elle donne des exemples convaincants de recherches sérieuses sur l'équilibre, l'instabilité apparente et réelle des objets, les qualités propres des matériaux «modernes» et des rapports linéaires nouveaux en sculpture. S'appuyant au mur, mais sans en perdre leur indépendance, les oeuvres de Goulet créent ce rapport étrange, double, de leur appartenance simultanée au sol et au mur.

La démarche de Michel Goulet nous est stimulante par les interrogations qu'elle pose et nous incite à pousser plus loin notre expérience de la sculpture. L'espace nouveau dont il s'accapare tente d'établir un rapport neuf à l'objet sculptural; une relation importante dont cette exposition se veut le témoin.

Claude Gosselin
Conservateur
Responsable des expositions

à Gilbert Lascault et Bob Dylan,
maîtres singuliers du pluriel

PETIT TRAITÉ NOSTALGIQUE À L'USAGE DE L'AMATEUR

Sans doute il est possible d'envisager analytiquement et d'isoler certains aspects des figures sculptées, et une étude bien conduite ne doit pas manquer de le faire.

Henri Focillon, *Vie des formes*

So easy to look at
So hard to define

Bob Dylan, *Sara*

«La nostalgie n'est plus ce qu'elle était» nous rappelle Simone Signoret. Il ne sera pas question dans les lignes qui suivent de langueur, de mal du pays, de souvenirs attendris et autres sentiments caramélisés. Nous voulons accompagner de mots en petit retour en arrière de cinq ans de travail du sculpteur Michel Goulet. Gardons-nous de parler de rétrospective: pensons plutôt à des instants «défigurés».

Lorsque la référence est abrégée, le lecteur est prié de se reporter à la bibliographie.

1 H. Van Lier, *Les arts de l'espace*, p. 226.

2 H. Focillon, *Vie des formes*, p. 38.

3 L.R. Rogers, *Sculpture*, p. 82.

4 H. Van Lier, *op. cit.*, pp. 222 *sq*

5 Mobile réalisé en collaboration avec Jacques Ladouceur. *Cf. Architecture-Concept*, mars 1972, p. 23.

Chapitre premier

LES ÉLÉMENTS DE LA FORME SCULPTURALE

1.1 Jamais surface ni centre, mais atmosphère et emboîtement autour de nous[1]

La sculpture occupe l'espace et déplace de l'air. Les notions de masse et de volume s'inscrivent en ouverture de tout livre concernant cet art. Les Constructivistes, toutefois, ont jadis mêlé les cartes et ont aéré le problème en optant pour l'espace-milieu. Rappelons ici que Focillon distinguait «l'espace-limite» et «l'espace-milieu» en vue de définir le volume: «Dans le premier cas, il (l'espace) pèse en quelque sorte sur la forme, il en limite rigoureusement l'expansion (. . .). Dans le second cas, il est librement ouvert à l'expansion des volumes qu'il ne contient pas, ils s'y installent, ils s'y déploient comme les formes de la vie.»[2] Après Gabo, Pevsner ou Tatlin (entre autres) les auteurs ont dû contourner le problème de la masse: l'un parlera de «sculpture spatiale»[3], un autre, mieux inspiré, de «sculpture ouverte» et plus précisément de «sculpture énergétique»[4].

Les sculptures de Michel Goulet se meuvent le plus souvent dans l'espace-milieu qui n'écrase pas les formes. Lorsqu'elles étaient petites et compactes, il était possible de les manipuler et de modifier leur apparence en les retournant sur leur base. Les volumes denses prenaient des libertés grâce à l'observateur actif. Le *Bidule* de 1971[5] marque une étape: ce mobile suspendu de grande dimension donne prise aux courants d'air sans intervention manuelle. Le lent mouvement de cette sculpture sera ensuite repris dans des oeuvres qui exigent le déplacement du spectateur. En limitant l'expérience à quelques mobiles seulement, Goulet a évité l'écueil de l'art cinétique en empêchant que le *Bidule* ne devienne un gadget. Il retient de cette oeuvre commandée les possibilités du plan, de la transparence ou plus exactement de la translucidité, et le jeu des articulations complexes.

Le poids reprend ses droits dans la série des *lieux instables*. De petits blocs d'acier, dont la couleur blanche semble contredire la pesanteur réelle, ancrent la sculpture en entravant la chute du plan vertical. Les *édifications horizontales* sont encore plus trompeuses: elles paraissent légères, en suspension et hors pesanteur mais des forces vives sont en action et le poids de chacun des éléments n'est pas abstrait. Les sculptures récentes sont construites à partir d'un système de trame, ce qui augmente l'effet de transparence mais, là encore, la masse bien que camouflée tient le coup.

Les unités de sculptures sont discrètes: la continuité est assurée par des retours aux expériences passées, par des ruptures apparentes de ton et par la persistance d'idées fixes chez le sculpteur. Nous suivrons en cours de texte certains de ces développements, nous ferons les pas en arrière qui permettent, en s'éloignant, de mieux voir.

1.2 Une sculpture de taille

Le premier chapitre du livre de Herbert Read, *The Art of Sculpture* s'intitule «Le monument et l'amulette»[6]. Les limites extrêmes des dimensions possibles de la sculpture sont ainsi fixées: de l'objet à tenir jusqu'à l'oeuvre insaisissable à l'oeil tant elle se confond avec l'édifice, il ne nous manque plus que les intermédiaires. Selon Read, la sculpture évolue lentement entre ces deux pôles et peut se définir comme «une méthode de création d'un objet qui aurait l'indépendance de l'amulette et l'effet du monument»[7]. Les sculpteurs se limitent parfois, pour des raisons bien souvent extérieures à leur volonté, à des oeuvres «miniatures» par rapport à leurs ambitions. Ils voudraient occuper des milles de long[8], prendre possession de grands espaces. Le *land art* a permis de telles réalisations, mais la réalité à la petite semaine restreint généralement toute intention expansionniste. Il faut apprendre à composer . . .

Les sculptures de Michel Goulet furent d'abord de petites dimensions. Nous les nommons ailleurs des sculptures de table par analogie avec les «coffee-table books» ou livres d'art de luxe. Mais la comparaison, comme ses semblables, laisse à désirer: de tels livres misent sur la reproduction de qualité, sur leur prix de vente et sur leur poids — au sens littéral — qui en font des signes de distinction. Les petites sculptures de Michel Goulet ne font pas le poids . . . cependant elles ne sont pas insipides malgré quelques maladresses. Il en va de l'apprentissage, et des influences précises peuvent y être décelées: les articulations volumétriques de Henry Moore sont reprises en un matériau autre, le plastique; les problèmes de réversibilité des «murs ouverts et fermés» de Trudeau sont abordés par la masse plutôt que par les surfaces.

Les premiers exercices de Goulet rampent sur leur base. D'autres sculptures viennent à leur suite qui tentent de se placer, de prendre pied dans l'espace. Les oeuvres présentées à l'exposition *Luminescence* au Centre Saidye Bronfman en 1976 font un premier pas[9]. Bien qu'elles soient encore traditionnellement reliées au sol, ces sculptures de quatre pieds de haut se lèvent et s'amincissent. Le spectateur (moyen) ne perd pas le contrôle de la pièce: s'il est tenté de s'y mesurer, il est encore, comme Pampan, «toujours le vainqueur»![10]

Lorsque Goulet commence à transgresser quelques lois coutumières avec des «lieux interdits et instables», il s'identifie aux dimensions et à l'apparence effacée de ces nouveaux «lieux». Cette intrusion du corps contrevient aux règles de la sculpture des années soixante. Il est de bien mauvais ton d'abolir toute distance entre soi et l'objet, d'accepter de s'y inscrire. L'avouer publiquement serait un comble. La désobéissance formelle se fera donc en silence: les titres des deux séries donnent des clefs au spectateur mais gomment toute autre référence justement parce qu'ils orientent partiellement. Les récentes habitudes théoriques et les faux plis du discours obligé empêchent de dire (et de voir) que la sculpture a du *corps*.

6 H. Read, *The Art of Sculpture*, chap. I, The Monument and the Amulet. Nous avons consulté une édition de 1977 mais nous rappelons au lecteur que ce livre parut en 1956.

7 H. Read, *op. cit.*, p. 5.

8 Armand Vaillancourt a esquissé un tel projet pour l'Exposition Universelle de Tokyo en 1971. Walter de Maria a tracé à la craie *The Mile Long Drawing* en 1968, version graphique d'un projet tridimensionnel, *The Walls in the Desert*, conçu en 1962 mais non réalisé. *Cf.* Brian Wallis, «Walter de Maria's «The Broken Kilometer», *Arts Magazine*, février 1980, p. 89.

On n'oserait plus aujourd'hui indiquer la dimension d'une sculpture comme le faisait Herbert Read par la légende «life-size» ou «slightly under life-size»[11]. La précision quantitative doit se lire en pieds et en pouces, ou mieux encore, pour évacuer toute allusion à l'anatomie, en mètres et en centimètres. Gagnons-nous vraiment au change?

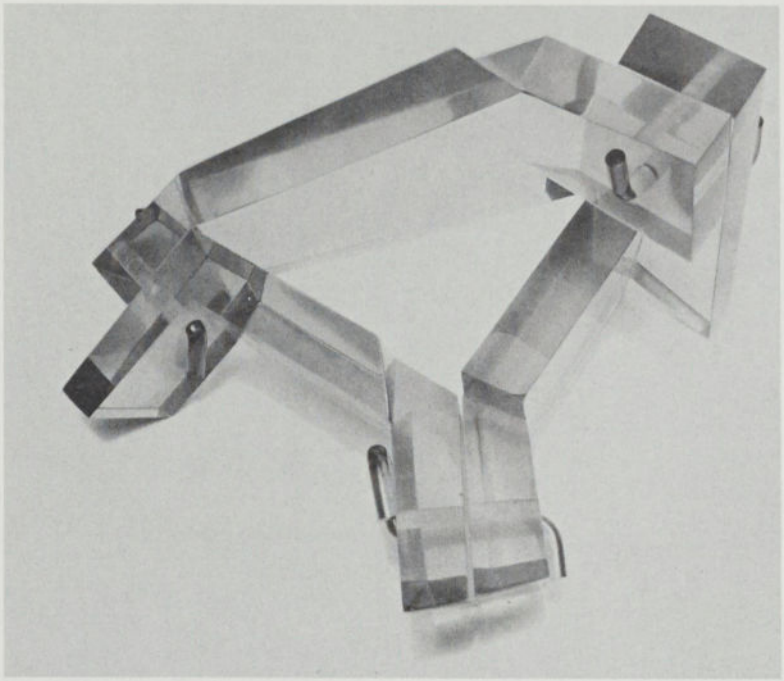
En 1978-79, renversement de situation. Les *édifications horizontales* font la planche. Les premières sculptures de cette série mesurent six ou huit pieds de long. Ce qui importe alors c'est de faire sentir les tensions, de nouer légèrement des espaces. En perdant leur station verticale, les sculptures peuvent maintenant s'étendre à loisir. Entendons bien, toutefois, qu'elles doivent avoir une fin, que les matériaux ont leur limite. Les structures allongées occupent parfois des longueurs de seize ou vingt pieds mais leur largeur semble, par opposition, diminuer encore.

Les sculpteurs et les architectes préfèrent parler d'échelle, d'occupation spatiale graduée. Nous avons réfléchi ici à la taille. Question de matériau et façon de dire, question aussi de rappeler au spectateur qu'il n'y a pas de lieu interdit d'où contourner la sculpture.

1.3 La retenue

Dans cette brève section, l'auteur présentera quelques considérations sur les «bonnes manières» de lier les volumes. Le vocabulaire classique retient en général le terme de «transition» pour faire état du passage d'un volume à l'autre, d'une partie aux autres. Il y aurait deux qualités de transition: l'une, souple et coulante, fort bien illustrée par les oeuvres de Moore ou de Arp; l'autre toute en angle et en rupture, ainsi que de nombreux exemples de la statuaire africaine en témoignent.

Les premières coulées de Goulet étaient toutes en douceur, de véritables ronde-bosses. La technique utilisée — plastique coulé dans un moule puis affiné par un polissage quasi obsessif — permettait des oeuvres douces à l'oeil. Là, nulle torsion excessive, nulle brisure cassante:



*Le thon Talon**, polyester et acrylique, 46×51×51 cm, 1974, collection Yvonne L. Lamarche, Montréal

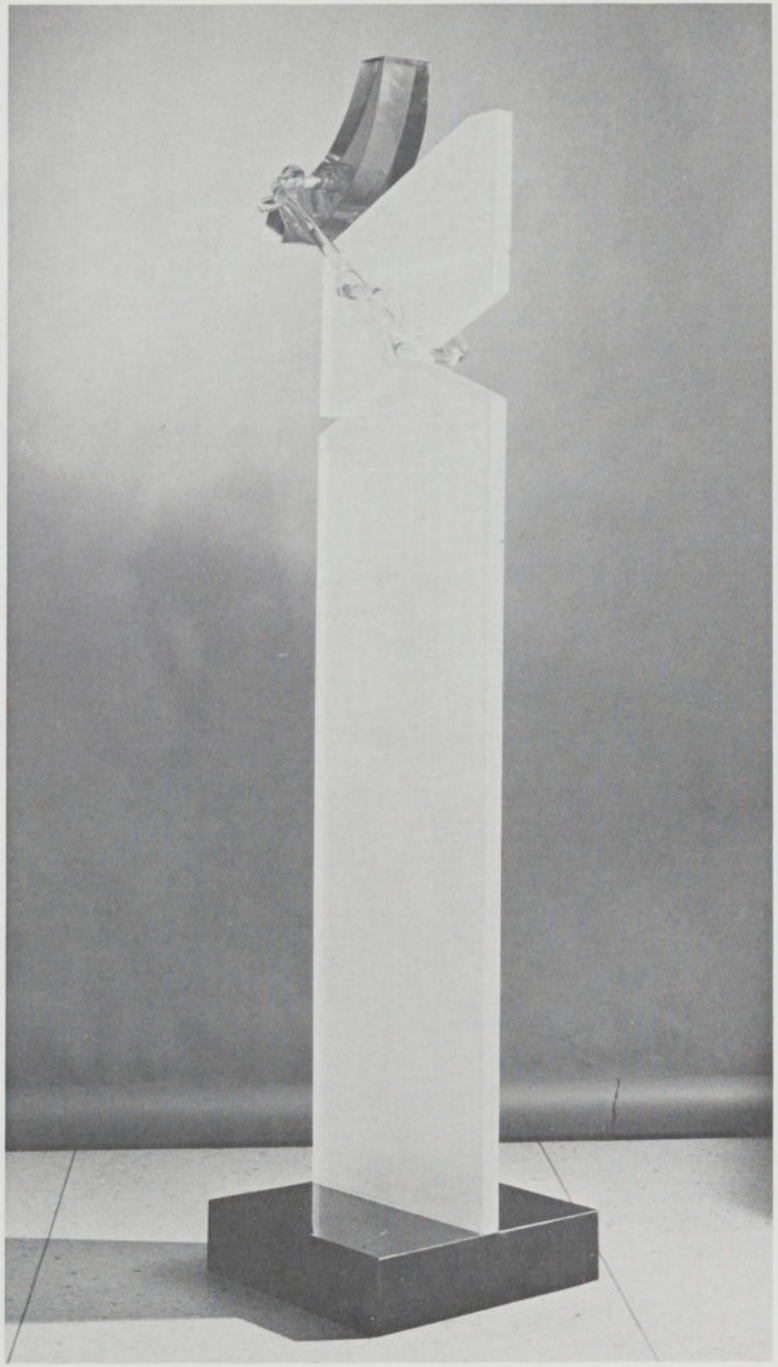
les formes glissaient l'une dans l'autre sans se heurter, comme leurs couleurs. Parmi ces premières oeuvres surviennent parfois des accidents, de petites complications parasitaires à première vue. Des tiges d'acrylique viennent rompre la masse, s'enroulent sur elles-mêmes. Un répertoire de noeuds se constitue peu à peu, au hasard des jours et selon les possibilités du matériau. Goulet ne veut toutefois pas épuiser la gamme des entrelacements possibles. Sa recherche n'a rien à voir avec celle d'un Claude Viallat qui, en France, reprend des techniques artisanales oubliées pour constituer ses oeuvres[12]. Les liens, d'abord sans fonction, trouvent par la suite leur place: ils servent à retenir des parties mobiles qui sans eux ne pourraient s'accrocher au support. Les noeuds, d'abord superflus, se transforment en éléments de retenue. Ces transitions permettent aux sculptures de sortir du moule.

9 Nous renvoyons le lecteur curieux à une reproduction d'une oeuvre de Brancusi, *Le premier pas* (1913), pour qu'il s'amuse, comme nous, à tirer des observations farfelues à partir de juxtapositions hasardeuses. *Cf.* Sidney Geist, *Brancusi. A Study of the Sculpture*, New York, Grossman Publ., 1968, p. 44, ill. 75.

10 Note à l'usage des jeunes amateurs ou des amateurs étrangers à la télévision «d'ici»: Pampan était le «vilain» d'une série d'émissions pour enfants, *Pépinot et Capucine*, diffusée par la Société Radio-Canada. Qu'il nous soit permis de saluer ici d'un grognement d'ours Monsieur Blanc et Monsieur Potiron.

11 H. Read, *op. cit.* Voir en particulier les illustrations 118 et 128-129.

12 Jean Clair, *Art en France. Une nouvelle génération*, Paris, Ed. du Chêne, 1972, p. 161.



Dans les *lieux interdits* et les *lieux instables* la fonction des attaches se précise. La solidité est affirmée par l'emploi d'un autre matériau, le métal, et la précarité des liens de plastique s'efface. La couleur amortit leur présence: ces relations entre le poids blanc et les cernes noirs du plan vertical sont peintes en gris[13]. Cet effacement détourne l'attention, permet à l'oeil de glisser sans s'accrocher. Nous sommes bien en transition, dans un lieu neutre que l'on aurait tendance à négliger, mais dans ce noeud qui permet l'articulation des formes; en transit, du point B au point Z[14], sans que rien n'y paraisse, dans une zone grise (un no man's land).

Les *édifications horizontales* basculent les deux séries antérieures et les moments de transition se montrent alors discrets. Goulet exploite une partie de son répertoire de noeuds mais en l'allégeant au moyen du fil de fer. Les attaches se font visiblement légères: elles ne comptent pour rien si l'on s'en tient à l'oeil. Sans ces moments répétitifs qui scandent l'élongation des bandes d'acier, les sculptures, toutefois, ne porteraient pas sur terre.

Le savoir-vivre des transitions dans les sculptures de Michel Goulet étonnerait l'observateur policé. De la ronde-bosse accidentée mais coulante à la structure aux liens imperceptibles, qui pourrait s'y retrouver entre les passages en douceur et les brusqueries? Il suffit, aujourd'hui, à l'auteur d'avoir tenté de faire voir, qu'en marge, il y a un os.

13 «Parce qu'il n'est pas individualité, mais mélange, le gris neutralise ce qu'il permet de mieux connaître; il estompe les oppositions dans ce qui est voué à la mort». Gilbert Lascault, «Éléments d'un dossier sur le gris», *Revue d'Esthétique*, no 1/1976, *Peindre*, Paris, 10/18, 1976, p. 192.

14 Comme le «dit» un tableau de Louise Robert intitulé *N° 78-31*, 1980.

*Porte-chef**, polyester et acrylique, 157 × 41 × 36 cm, 1975, collection particulière, Lapatrie, Qué.

Chapitre deuxième

LA COMPOSITION

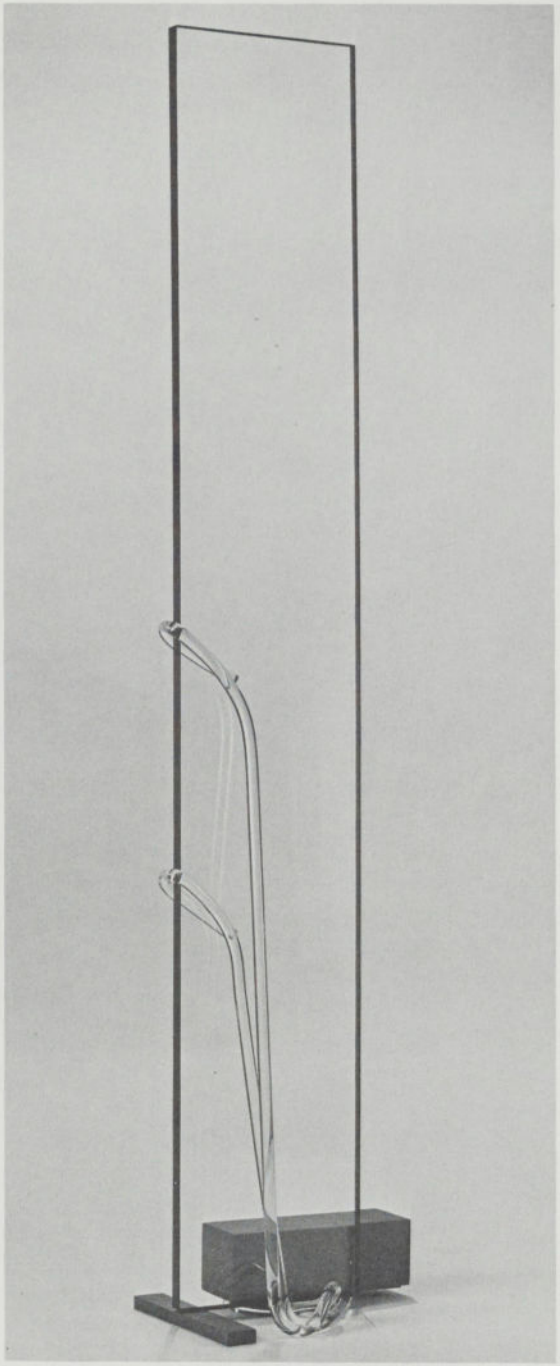
2.1 Garde-à-vous

L'axe est cette ligne invisible (imaginaire?) sur laquelle s'ordonnent et s'accrochent les divers volumes d'une sculpture. Imaginons les branches d'un arbre dont le tronc serait absent. La comparaison dévoile, malgré elle, un des présupposés de la sculpture, le lieu commun de la verticalité. «Les axes nous donnent les mouvements», écrivait jadis Focillon[1], et voilà que le vent s'élève et agite les branches. La classification des mouvements possibles se lit dans les dictionnaires et les encyclopédies comme autant de problèmes à résoudre que d'incitations à la rêverie (selon que vous incliniez vers la science ou la poésie). Citons le mouvement absolu — il faut alors un objet et un point de repère fixe —, le mouvement accéléré, composé, ondulatoire, périodique, rectiligne, etc.; ajoutons, pour clore l'énumération sans la fermer, le mouvement perpétuel.

À la tempête, Michel Goulet préfère la brise et la lente transformation sans éclat. Retournons doucement à l'axe invisible. Les premières sculptures de Goulet reposaient sur des tables, à hauteur de vue, à portée de la main. Ces oeuvres s'étiraient le long d'un plan horizontal et y adhéraient par leur forme. Les plastiques coulés ne tenaient pas debout. La rupture avec la verticalité usuelle était marquée d'emblée et Goulet s'affranchissait dès le départ des règles conventionnelles[2]. De ces sculptures de table allait sortir une excentricité, *Formafolie II* (1973), qui ne repose sur le sol que sur un point. Cette sculpture prétexte l'horizontalité mais s'en échappe doublement: elle ne colle plus au sol et s'allonge vers le haut, face au spectateur. Une vis la retient au mur qu'elle usurpe timidement dans sa transparence jaunâtre. Quelques oeuvres de 1975 se posent nettement à la verticale. La solution classique de la base stable doit alors être utilisée, faute de mieux. Encore. Les divers éléments sont retenus par des attaches d'acrylique qui se tordent

1 H. Focillon, *Vie des formes*, p. 36.

2 Dans un trajet inverse, le sculpteur Anthony Caro fait suivre dans sa production la série des *Table Pieces*. *Cf.* William Rubin, *Anthony Caro*, New York, Museum of Modern Art, 1975, pp. 139 *sq.*



*Lieu instable III (Achylle)**, acrylique, acier peint, bois, 193 × 41 × 30 cm, 1976, collection de l'artiste

sous la chaleur et qui, refroidies, laissent deviner les convulsions de la fabrication. Les noeuds les plus savants, simples ou contournés, tentent de retenir dans l'espace ce qui se déplace autour de la verticale.

Que faire toutefois de ces bases voyantes, de ces boîtes, de ces plaques en trop? Comment faire sortir la sculpture de ses bottes de sept lieues qui, à l'inverse de celles du conte, restreignent l'allure? La réponse, cherchée avec acharnement mais donnée ici en raccourci et sans effort, est le système des poids et contre-poids. Goulet a trouvé l'équilibre, toujours fragile cependant, en réfléchissant en sculpteur et en remettant à leur place les peintres qui osent parler de «push and pull» . . . Deux séries entremêlées, *lieux interdits* et *lieux instables*, montrent les possibilités données aux oeuvres lorsqu'elles perdent pied. Certaines sculptures défient le spectateur et se tiennent au garde-à-vous. D'autres, plus paresseuses, s'appuient au mur. Nous verrons ailleurs ce que dissimule cette nonchalance. Les poids et les attaches sont soumis à la question: tantôt près du mur ou de la plaque transparente, tantôt s'éloignant jusqu'à la catastrophe appréhendée; plus ou moins torsadés, plus ou moins larges mais de poids constant. Les sculptures sont continûment au travail et la moindre distraction pourrait leur faire perdre leur fragile assurance.

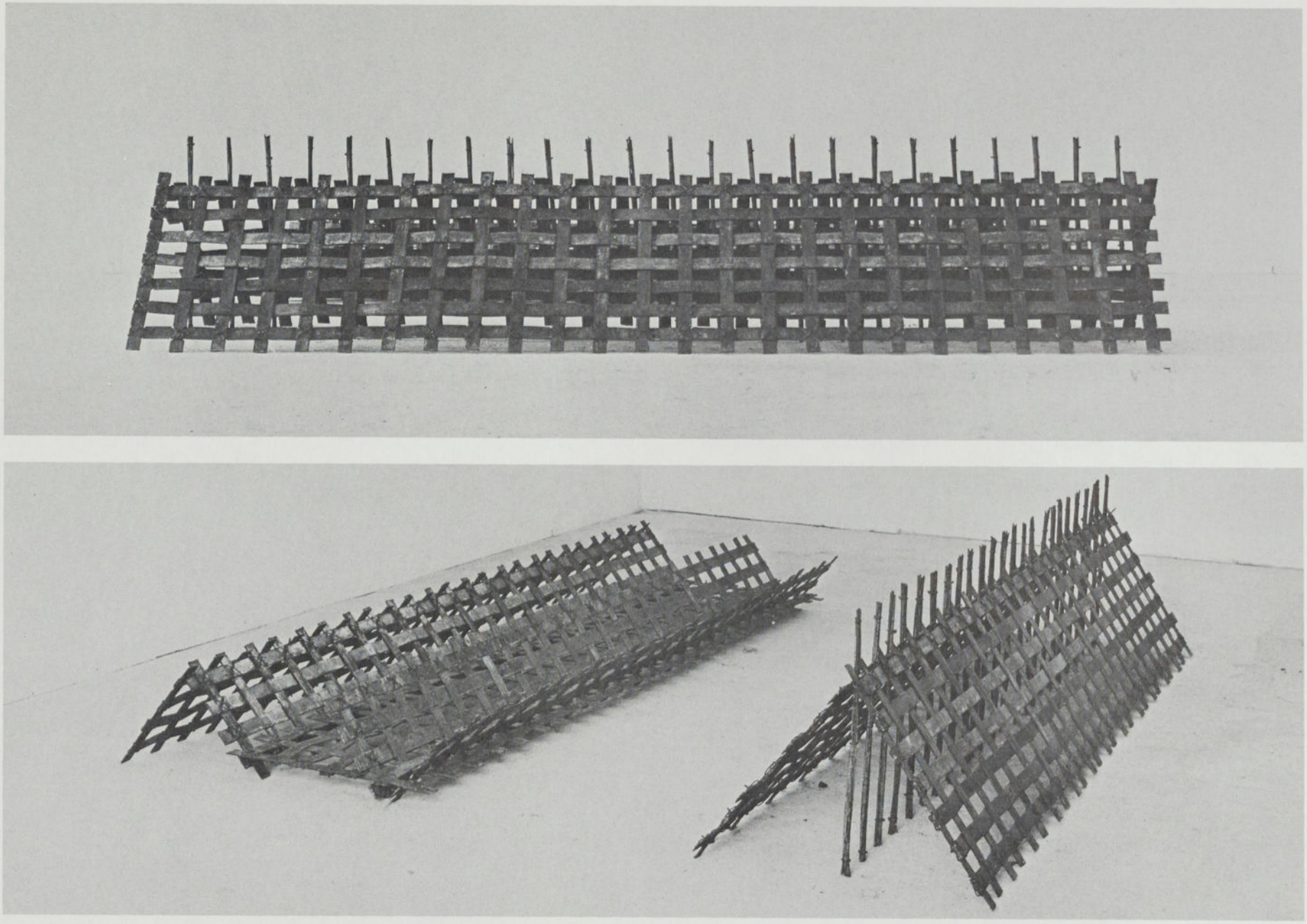
Ou une extrême attention peut aider les sculptures à revenir à l'horizontale, à cesser leur hésitation entre la verticale et l'oblique. Avec les *édifications horizontales* Goulet revient, partiellement, à ses premières recherches mais il trouve le sol sous la table. Les sculptures de cette récente série (1979-1980) renouent avec le matériau unique, cette fois le métal. Les moments clefs sont relégués aux deux extrémités mais l'action parcourt lentement toute l'horizontale. Le métal plie et se laisse aller entre les tiges d'arrêt aux deux bouts. La dernière *édification horizontale* a perdu en mai 1980 son numéro matricule, le *VIII*, et a retrouvé un nom propre, *Odd Ends*. En la démarquant le sculpteur signale que cette oeuvre est hors série et qu'elle inaugure une autre aventure. Les deux extrémités ne se ressemblent plus; elles sont dépareillées et bizarres comme le laisse entendre le terme «odd». Les limites sont impaires. Ce qui coince les deux plans grillagés permet leur ouverture à l'autre bout. Le titre porte notre attention aux pointes et nous fait presque oublier un autre changement d'importance, en ce que les plans touchent le sol de tout leur long. S'ils plient, c'est à la verticale et non plus en suspension à quelques pouces de terre.

2.2 Profil grec

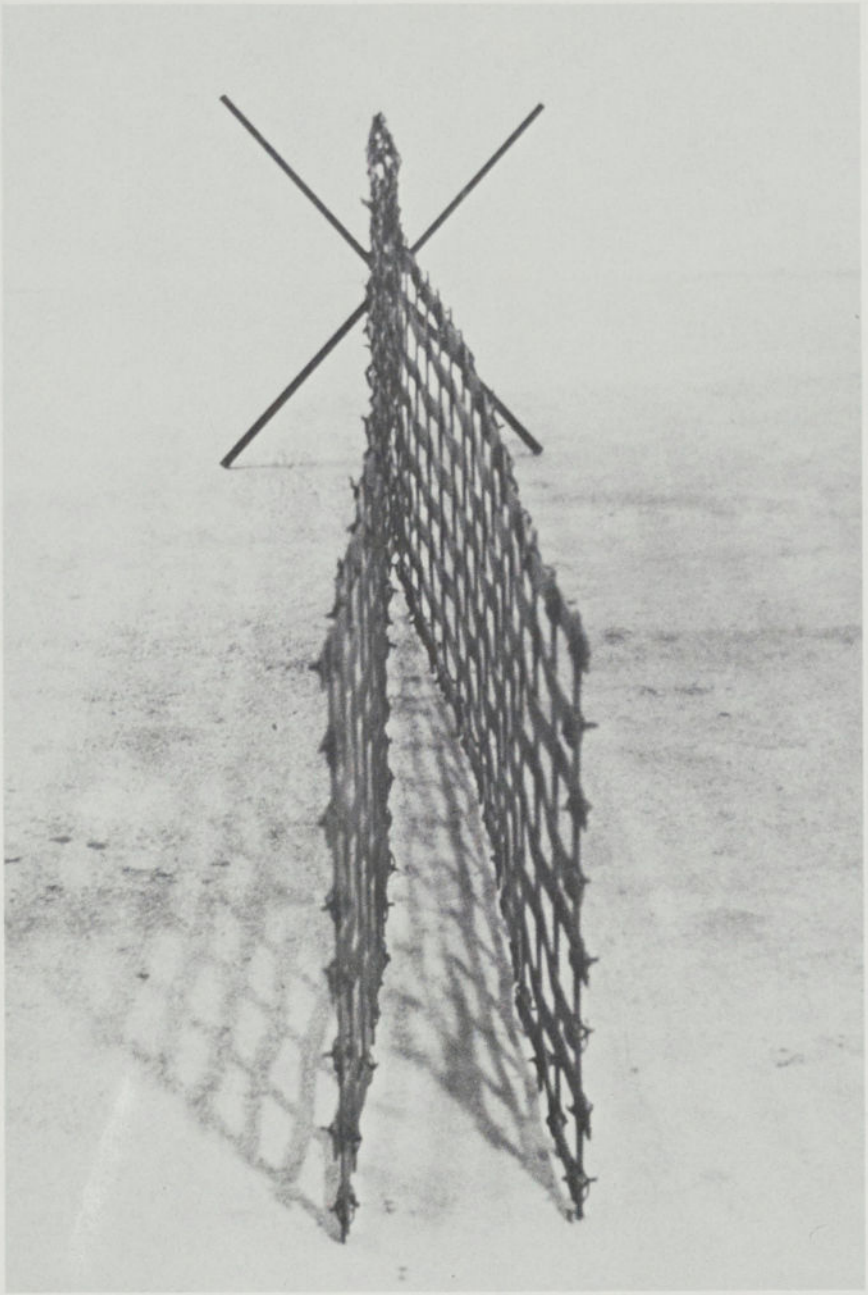
Les académiciens du 19e siècle ont énoncé la *loi de frontalité* selon laquelle la figure humaine sculptée reste dans un seul plan: les principaux volumes se déploient sur un axe vertical et sont orientés dans une même direction. Cette loi s'appuyait sur des observations de la sculpture grecque archaïque et les statues des niches et autres recoins architecturaux. Les *kouroi* sourient de plus en plus largement à mesure qu'ils se dégagent du bloc monolithique. La sculpture au 20e siècle se détourne avec mépris de ce rapport avec la cloison qui retient son élan vers l'espace libre. Les Moore, Arp, Brancusi, Hepworth et compagnie veulent de l'air.

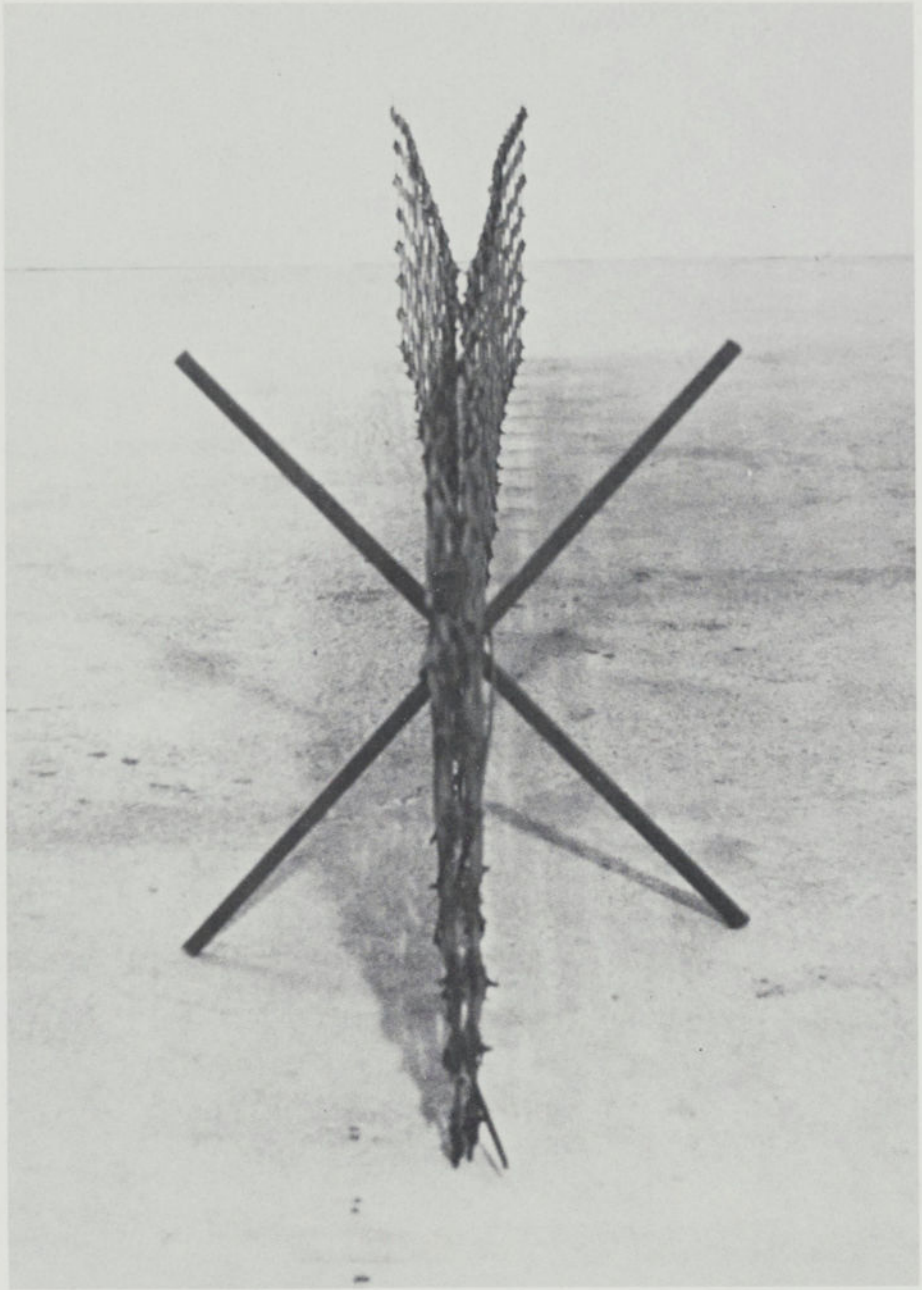
Au risque de se faire traiter de peintres, certains sculpteurs renouent depuis peu avec le mur. John McCracken appuie ses planches colorées sur les murs des galeries et des musées et devient le bouc émissaire de la critique qui ne sait plus où le caser. McCracken titre rarement ses oeuvres, préférant, comme Robert Morris souvent, laisser place à sa proposition en la qualifiant de *Untitled*. Ces «sans titres» désorientent le spectateur qui n'a plus de mots à se mettre sous la dent. Mais parfois il y a entorse à la règle. Une des pièces de McCracken prend un nom de guerre: «There's no reason why not» (1967)[3]. Cette déclaration d'intention se retrouve autrement chez Michel Goulet qui intitule une série de sculptures *lieux interdits*. La loi de la ronde-bosse confine la sculpture à l'espace libre: ce qui pouvait sembler une libération est devenu un diktat et pour le tourner il faut maintenant attaquer de front. LeWitt, McCracken, Tuttle, Goulet et quelques autres ont choisi de revenir au mur et d'arracher, souvent de haute lutte, une surface habituellement réservée à la peinture. Goulet nous le dit: ce lieu interdit, je l'investirai et vous le verrez autrement.

3 John A. Walker, *Art Since Pop*, London, Thames and Hudson, 1975, ill. 23.

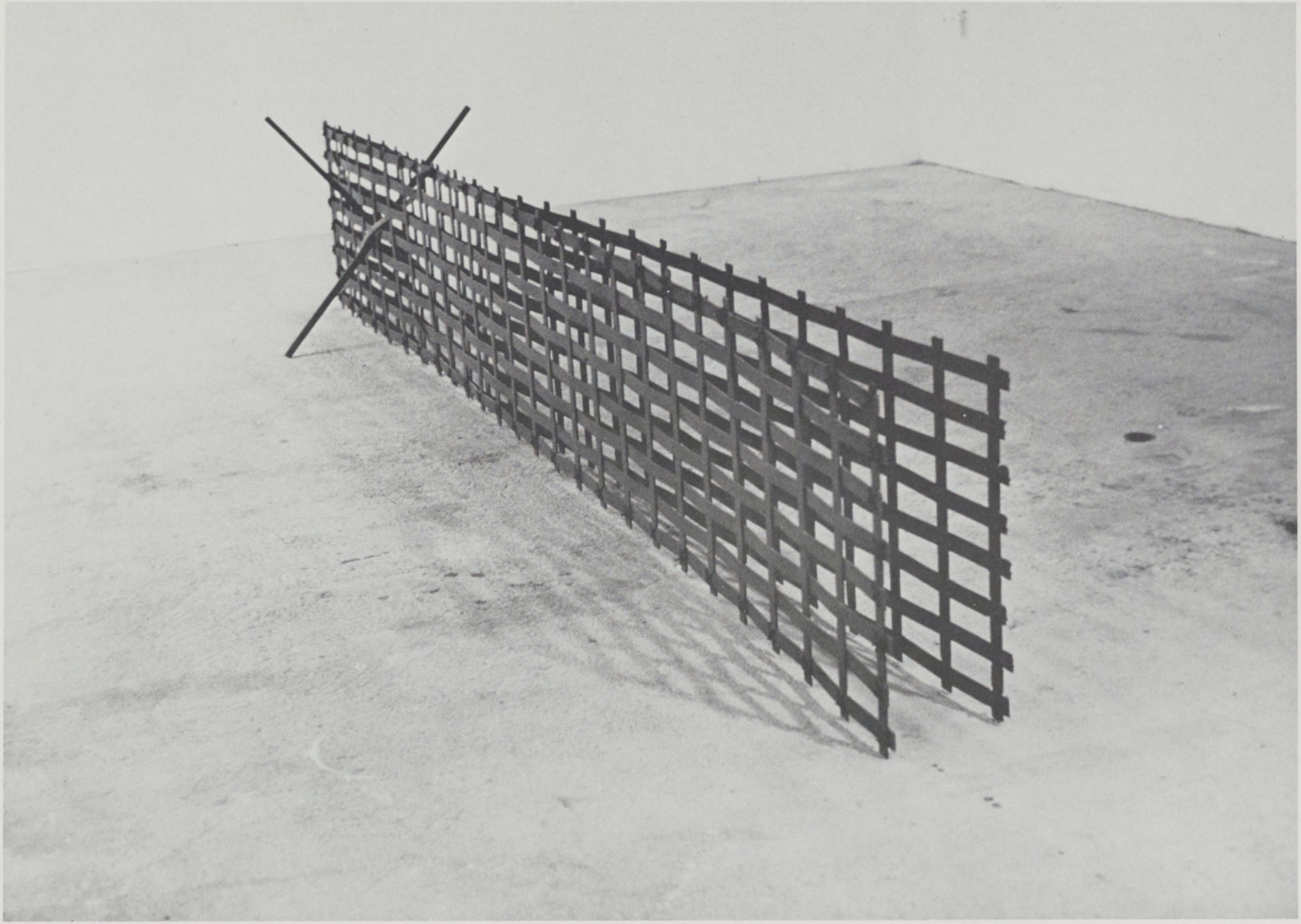


1
Passage, acier, 244 × 244 cm, 1980, collection de l'artiste





2
Odd Ends, acier peint, 61 × 396 × 61 cm, 1980, collection de l'artiste



Les *lieux interdits* ne se cachent pas sournoisement: ils réclament leurs droits en annonçant les couleurs dans le titre même. Ils exigent le mur pour devenir, selon la charmante expression de Van Lier, des «statues adossées»[4]. L'architecture ne réservant plus de niches, de trouées gratuites, le sculpteur doit refaire des espaces intimes à partir des cloisons fermées. Il fabrique de faux enfoncements à partir d'une paroi aveugle. Il reprend le terrain perdu au profit des peintres, il reprend sa place et ne vole rien à personne. Le sculpteur fait du trompe-l'oeil: la cloison s'avance, mine de rien, et dans les angles de ce paravent invisible se niche un objet.

Cet objet joue au caméléon et, pour tromper l'ennemi, devient immobile et plat comme le mur. Mais l'immobilité est suspecte. Cette frontalité figée n'est qu'une stase temporaire qui contient la possibilité d'une échappée ou d'un déséquilibre. Les *lieux interdits* de Goulet risquent à tout moment de se déboîter au moindre choc. Le spectateur négligent ou curieux qui se risque à manipuler sans égard (sans regard) un *lieu interdit* peut s'attendre à voir dégringoler la sculpture en pièces détachées. Au lieu d'égratigner une surface ou de la marquer de ses empreintes, il recevra le poids. Belle façon d'apprendre que ceci n'est pas une peinture!

Goulet fait retour à la sculpture archaïque et ne craint pas le *kouros* sérieux mais le matériau se met à rire de la loi. La sculpture archaïque en frontalité exige un déplacement latéral. Impossible de faire le tour de l'objet, de le saisir sous toutes ses faces. Il faut croire que l'apparence frontale se répercute au dos: il faut inventer l'arrière de la «statue adossée», y projeter ses déductions. Chez Goulet, l'arrière est donné d'emblée puisque la feuille d'acrylique ne cache rien et laisse passer le mur. Les *lieux interdits* utilisent la paroi pour s'adosser mais ne s'y assoient pas. Ils s'y appuient en douceur, comme si par magie la transparence se transformait en ouate. La réclamation de la surface à peindre se fait sans heurt: la sculpture encastrée revient sur ses pas mais dissimule son exigence par la transparence.

Plus tard, les sculptures de Goulet font une «contredanse»: les *édifications horizontales* longent le mur sans se hisser jusqu'à la hauteur convenue (et variable) d'un tableau accroché. Cette nouvelle série ne prétend pas usurper l'espace bidimensionnel puisque leur hauteur est modeste, même timide. Mais l'acier tranche la paroi et rend la surface supérieure inutilisable. L'excès de longueur appuyée oblige à éviter l'espace de la peinture. Les *édifications horizontales* saluent bien bas le tableau, mais à la manière d'un courtisan habile, elles utilisent leurs gestes de soumission afin qu'on ne voit plus qu'elles. Les horizontales se tiennent debout.

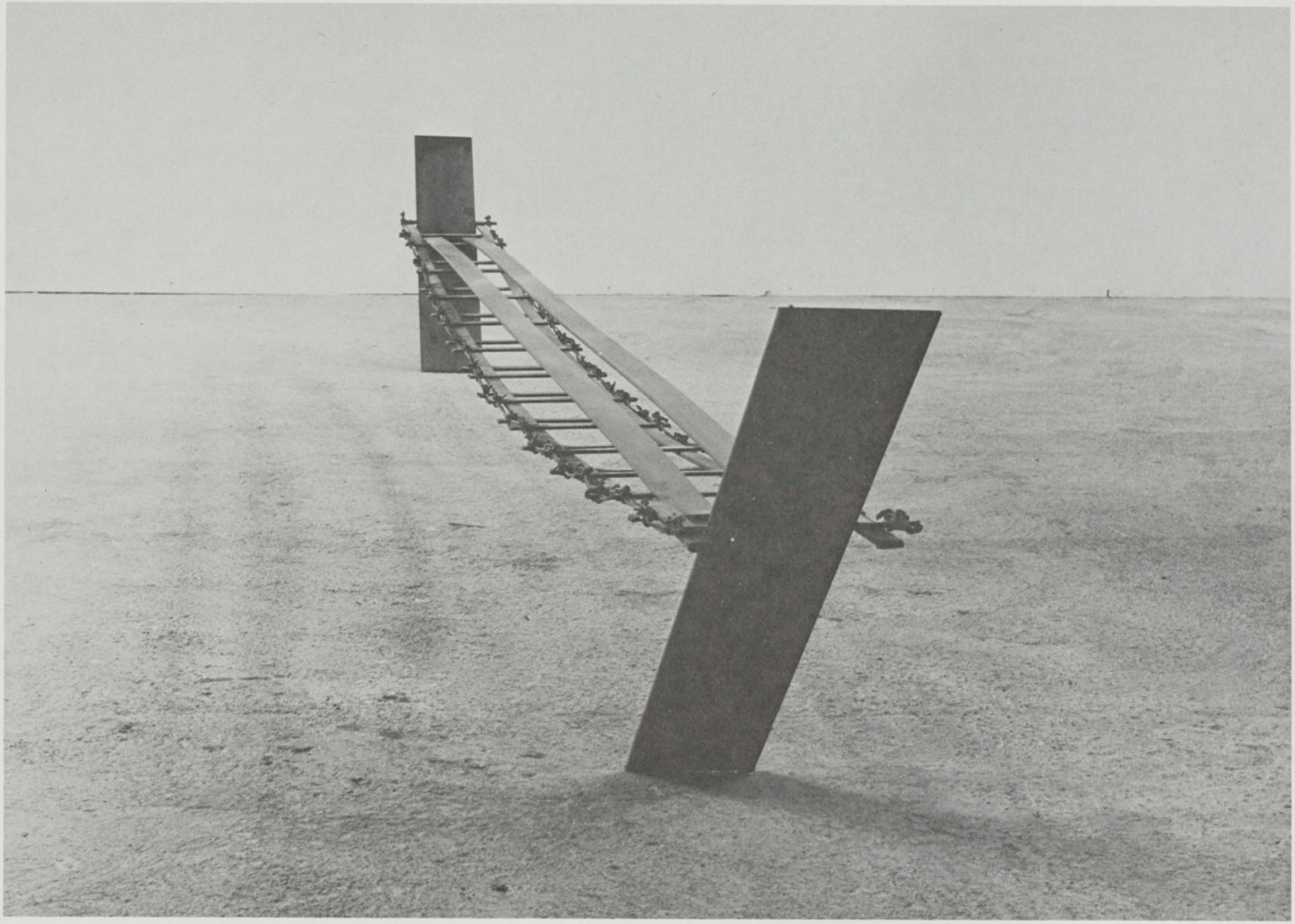
4 H. Van Lier, *Les arts de l'espace*, p. 195.

2.3 Couleur locale

Pendant des siècles le sculpteur fut interdit de couleur. On avait oublié, dans la mémoire collective mais sélective que, «quand les cathédrales étaient blanches», la sculpture était polychrome. La couleur fut par la suite réservée aux sous-produits tridimensionnels: copies en terre cuite de la Renaissance destinées à la classe montante[5]; arts décoratifs; et plus près de nous (encore avec nous) tous ces objets *kitsch* reçus d'un voyageur ou à l'occasion d'un mariage.

La mise en quarantaine de la couleur dans la sculpture considérée comme un des beaux-arts devenait publique avec les réticences de Clement Greenberg qui, malgré son intérêt pour Anthony Caro, refusait d'accepter que les sculptures soient peintes. Il les décapa dans un

5 «Sculpture aiming high, or created for a discerning audience, for the great and learned, imitated the uncoloured marbles of Rome, whereas polychromy was almost exclusively reserved for popular works made of cheap materials.» R. Wittkower, *Sculpture, Processes and Principles*, p. 184.



3
Édification horizontale VII, acier peint, 76 × 366 × 25 cm, 1979, collection de l'artiste

paragraphe souvent repris pas la suite par les gardiens de la spécificité du médium:

> *I know of no piece of his, not even an unsuccessful one, that does not transcend its color, or whose specific color or combination of colors does not detract from the quality of the whole (especially when there is more than one color). In every case I have the impression that the color is aesthetically (as well as litterally) provisional — that it can be changed at will without decisively affecting quality. Here, as almost everywhere else in post-Gothic Western sculpture, color remains truly the "secondary" property that philosophers used to think color in general was...*[6]

Mais les sculpteurs ont la tête dure et, malgré l'interdit, trouvent le moyen de jouer aux couleurs quitte à camoufler leur intérêt en raisonnant la pulsion par des arguments de fonction, de distinction ou de cohérence interne. Michel Goulet déplace depuis ses débuts de sculpteur un pion de couleur sur le jeu de l'oie — appelé aussi en américain le «snakes and ladders». La décision permet de gagner des cases mais oblige à des retours en arrière qui, pour être frustrants, n'en donnent pas moins le temps de réfléchir.

Les premières oeuvres publiques de Goulet sont faites de plastique teint dans la masse et coulé. La couleur est incarnée. L'apprentissage de la peinture et les aptitudes de l'aquarelliste se révèlent ouvertement dans ces sculptures. Des recherches parallèles, mais collectives, lui permettent de travailler la couleur-lumière en utilisant la polarisation[7]. La couleur, ainsi utilisée, tient de la picturalité.

Lorsque les matériaux s'en mêlent, qu'une dualité s'instaure entre plastique et métal, la couleur trouve une fonction et dévoile le dessous du jeu. Dans les *lieux instables* et les *lieux interdits* un «plan vertical incolore et transparent sert de prétexte»[8] alors que le métal montre ses couleurs dans une gamme tempérée, sans forfanterie:

> *La coloration des éléments est une indication du rôle premier de chacun, soit le blanc pour le poids ou la récupération d'un poids, le noir pour la limite du plan vertical, le gris pour la relation entre ces deux derniers et le rouge pour l'élément clef.*[9]

La couleur quitte le plastique, n'y laissant en marge qu'une trace noire, et fait corps avec les éléments actifs de la sculpture.

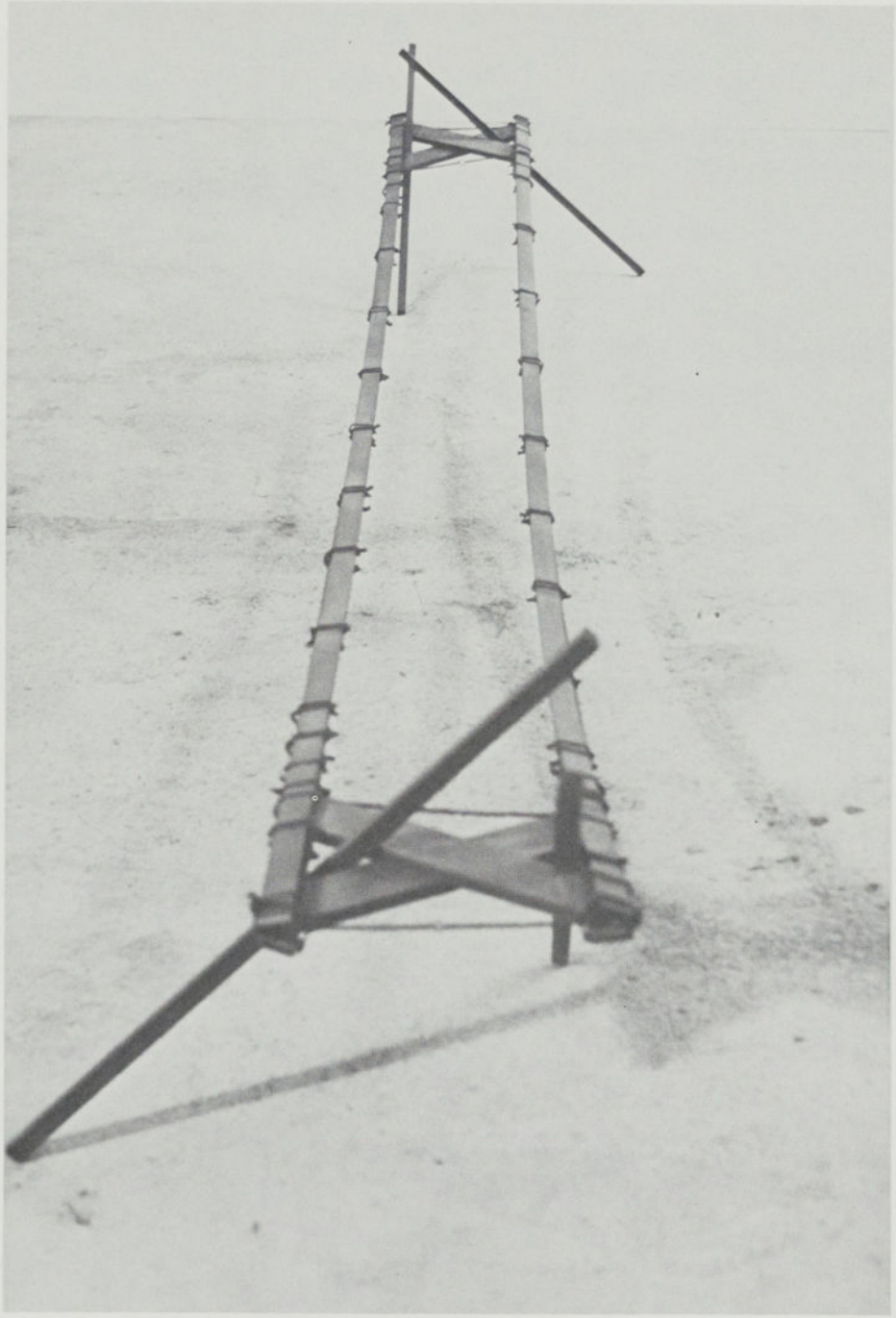
La série suivante (*Édifications horizontales*) fait la preuve par quatre de la victoire du métal. Le vainqueur étale son triomphe en rasant les murs et en s'appuyant de près au sol. Une certaine gêne l'habite: une couche de fond uniforme et sans éclat atténue sa présence. Mais cette couleur cache aussi autre chose: sous des allures de protection contre les marques du temps, la rouille et autres signes de détérioration, cette couche de fond sert à neutraliser le matériau brut que ses semblables révèlent souvent. La couleur, comme signe de distinction, est utilisée par Goulet pour isoler ses oeuvres d'une production contemporaine qui laisse aller le matériau. Le recours à une vague «poétique du matériau», au discours sur l'art brut ou à la mise en scène d'une certaine conception matérialiste est ainsi court-circuité. L'observateur, sans échappatoire, est confronté à la sculpture.

6 Clement Greenberg, «Anthony Caro» (1965), reproduit dans: Richard Whelan, *Anthony Caro*, New York, Dutton, 1975, p. 92.

7 Michel Goulet a participé en 1969-1970 à la réalisation d'un «objet de synthèse», *Pitrumac*, exposé au Camp des Jeunesses Musicales du Mont Orford en 1970 et au Musée d'art contemporain en 1971.

8 M. Goulet, Texte de présentation, Ottawa, 1979. *Cf.* Appendice A.

9 *Ibid.*



4
Édification horizontale VI, acier peint, 76 × 366 × 76 cm, 1979, collection de l'artiste

Chapitre troisième

MATÉRIAUX ET TECHNIQUES

3.1 Enveloppe corporelle[1]

La liste des matériaux utilisés par Michel Goulet tient en peu de mots: matières plastiques et acier, c'est-à-dire les éléments du répertoire désormais classique de la sculpture moderne. Dans un premier temps le sculpteur travaille uniquement le plastique (polyester) en utilisant la technique du coulage. On pourrait dire l'envers d'un Brancusi: au lieu d'enlever ce qu'il y a de trop, partir d'un moule creux et former un plein translucide à partir de la viscosité. Ce premier moment est aussi celui de la couleur, d'une poursuite de l'apprentissage de la peinture. Ces objets, de dimension assez restreinte, sont des leurres: ils attirent la main mais donnent peu en retour. Le geste ne glisse pas sur les surfaces polies et les marques laissées par les doigts restent visibles comme autant de barrières à la lumière. Ces sculptures, apparemment manipulables, sont faites pour l'oeil.

Michel Goulet ayant épuisé les possibilités du plastique coulé ne retient, à compter de 1977, qu'une de ses propriétés, soit la transparence. Il utilise alors des plaques de métacrylique de six pieds qui deviennent «un plan vertical incolore et transparent (servant) de prétexte»[2]. Ces surfaces fantomatiques sont d'abord retenues par des tiges d'acrylique, mais petit à petit l'acier fait timidement son entrée. Le métal lutte pour retenir le plan transparent et en même temps rend visible son «instabilité physique et visuelle»[3].

Les *édifications horizontales* font du plastique table rase. L'acier prend toute la place et s'étire; de muscle il devient corps; de clé il devient voûte[4], même s'il en rougit encore. Le métal n'est pas abandonné aux caprices du temps, mais revêtu d'une peinture antirouille il s'apprête à passer plusieurs hivers.

La logique apparente du travail des matériaux bifurque dans une sculpture réalisée au printemps 80, intitulée provisoirement *Passage*. La dualité, une des préoccupations majeures de Goulet, s'étale évidemment en diptyque. L'acier reste nature, sans couche d'apprêt. Le temps se chargera de la coloration mais le sculpteur souhaite néanmoins que la rouille s'étende uniformément pour que l'oeuvre «paraisse avoir toujours été là, qu'on ne puisse la dater»[5]. Les tiges verticales, que nous avons spontanément nommées des fagots, sont constituées de fil enroulé et déroulé et de tiges rectilignes usinées. La réunion des deux types de fils donne à ces faisceaux à la fois leur solidité et leur aspect échevelé.

3.2 Résistance

Le cours des matériaux utilisés par les sculpteurs varie sans cesse sur de longues périodes et l'emploi de l'une ou l'autre matière suffit parfois à classer son homme ou à nommer une tendance. Nous avons ailleurs souligné les dangers d'une telle classification[6]. Au Québec, à la toute fin des années soixante, il y eut une réaction contre les matériaux natures (le bois, par exemple) et les matériaux bruts, rebuts de la société industrielle primaire. Comment lutter contre la «poésie» du métal en fusion et contre la mystique de l'arbre?

L'utilisation de la technologie et de produits sophistiqués semble alors la solution. Le modernisme en sculpture se limite fréquemment à la «découverte» de matériaux modernes d'autant que les écoles de beaux-arts doivent dans les mêmes années s'intégrer au réseau universitaire et devenir des lieux de recherche. Il faut quitter la bohême et entrer dans le champ théorique; lutter pour se faire reconnaître par ses nouveaux pairs tout en conservant sa spécificité.

L'importation, bien souvent uniquement verbale, de données scientifiques sera alors la stratégie utilisée par plusieurs artistes en vue de se créer une place au soleil et du même coup pour se libérer d'une poésie de la matière qui tendait de plus en plus à devenir une poésie du terroir

1 «Il (l'esprit) a besoin, pour se réaliser d'une façon homogène, d'une enveloppe *corporelle*, et l'art qui est appelé à lui fournir cette enveloppe, autrement dit la sculpture, présentera l'individualité spirituelle sous la forme d'une manifestation matérielle, ou si l'on veut, d'une manifestation du matériel immédiat et proprement dit.» Hegel, *Esthétique*, p. 107.

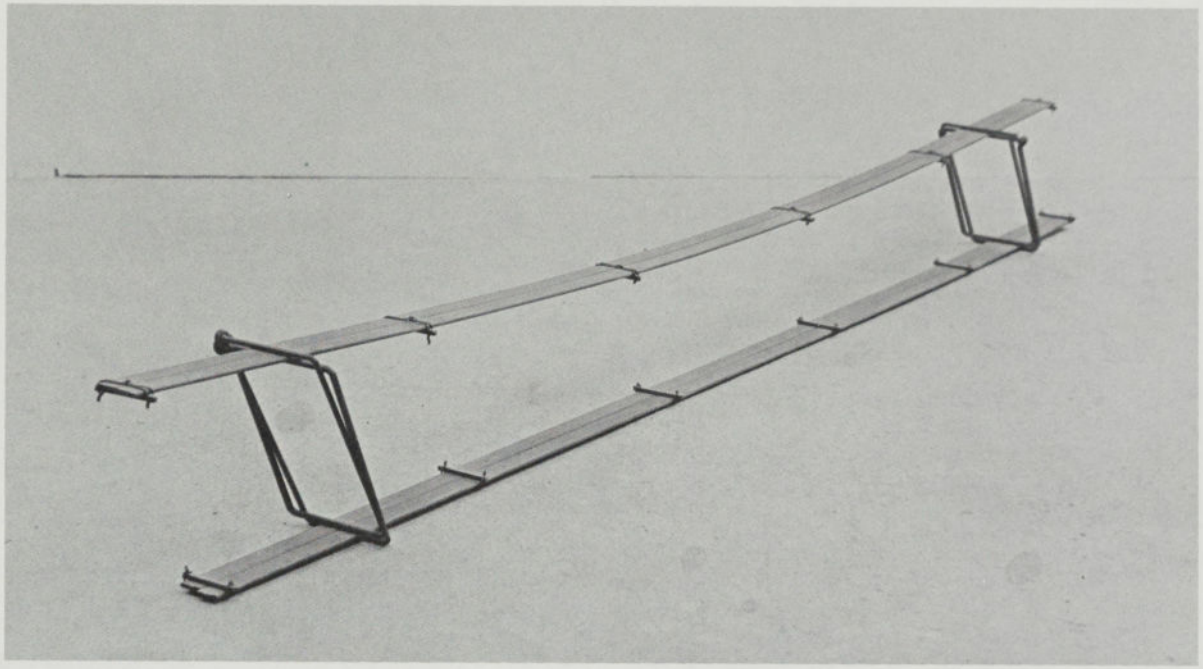
2 M. Goulet, Texte de présentation, Ottawa, 1979. *Cf.* Appendice A.

3 M. Goulet, Texte de présentation, Montréal, 1976. *Cf.* Appendice A.

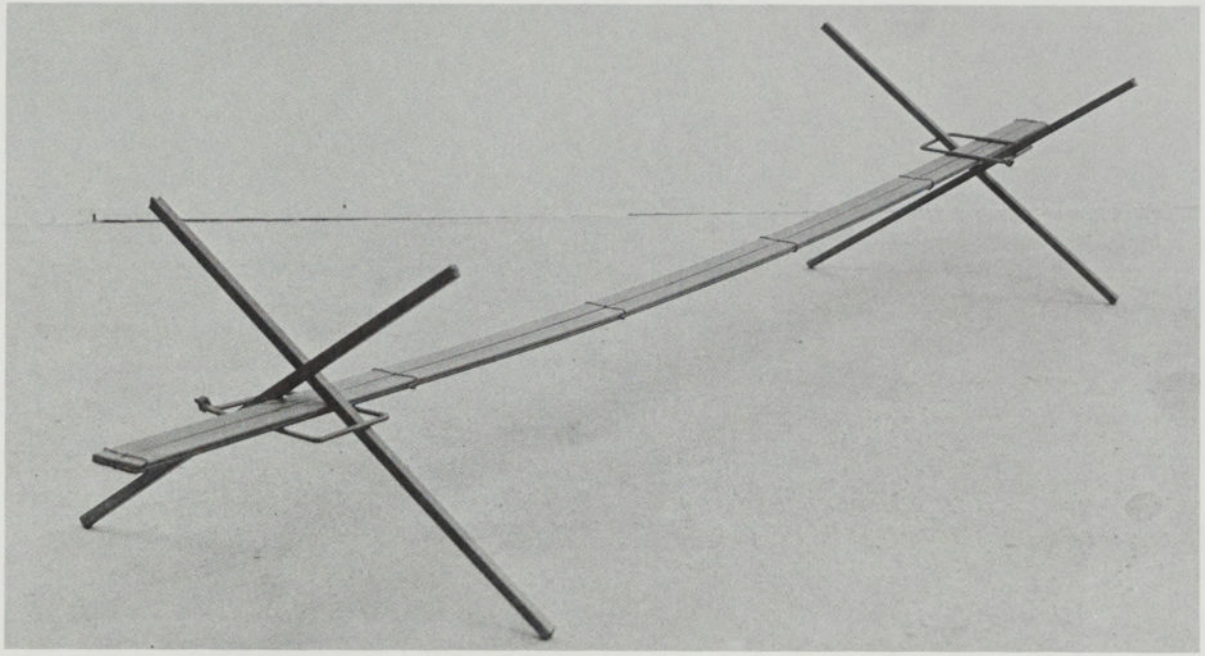
4 C. Chassay, «Des lieux, des espaces, des structurations», *Vie des Arts*, nº 96, automne 1979, p. 50.

5 M. Goulet en conversant avec l'auteur, à St-Jacques-le-Mineur en mai 1980.

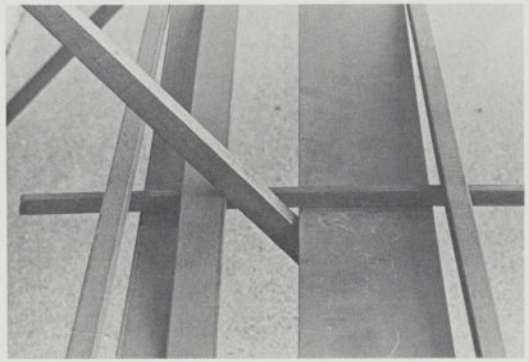
6 Lise Lamarche, «La sculpture», *Atelier*, vol. 7, nº 3-4, avril-mai 1979, p. 6.



5
Édification horizontale V,
acier peint, 30 × 305 × 20 cm, 1979,
collection de l'artiste

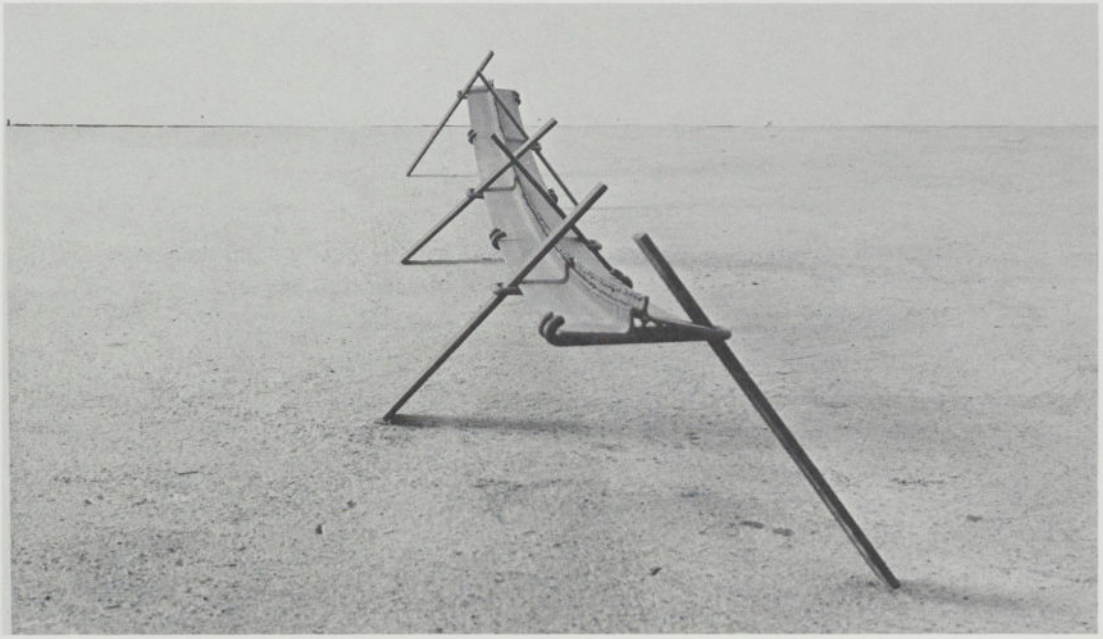


6
Édification horizontale IV,
acier peint, 76 × 305 × 76 cm, 1979,
collection de l'artiste



7
Édification horizontale II, acier peint, 110×519×52 cm, 1978, collection Musée d'art contemporain, Montréal

8
Édification horizontale I, acier peint, 30 × 305 × 30 cm, 1978, collection de l'artiste



et à frôler dangereusement l'artisanat. Foin des «gosseurs», comme jadis (en 1948) l'on avait pu dire «au diable la tuque et le goupillon».

Le plastique remplace la plastique et donne lieu à des rencontres d'un troisième type . . . Des liens d'affinité sont alors créés qui se nouent, temporairement, à partir d'un centre commun. Le groupe *Lumen-Québec* réunit des étudiants (dont Michel Goulet) et étudiantes de l'atelier des plastiques de l'UQAM qui, prenant prétexte de leur intérêt pour *le* matériau, exposent au Centre Saidye Bronfman. Les exposants perdent leur individualité au profit de la matière, et les propositions différentes se diluent dans la transparence.

Le bel objet moderne attire certains collectionneurs qui se distinguent par l'acquisition d'anciennes valeurs servies à la mode du jour. Le plastique devient le matériau d'avant-garde et donne à son propriétaire l'illusion de participer au grand bond en avant d'un art neuf, inédit. Quelques critiques cependant sont «agacés»[7] par cette mode et tentent de la mettre en échec en dévoilant ce qui sous-tend ces placements dans un «dérivé de l'or noir»[8]. Marcel Saint-Pierre dans sa critique de l'exposition *Luminescence* fait des remarques mordantes qui s'adressent autant aux collectionneurs qu'aux sculpteurs[9]. Ces critiques, justes dans l'ensemble, neutralisent toutefois les diverses propositions qui se dissimulent sous leur enveloppe élégante et de bon ton.

Michel Goulet a cheminé quelque temps avec ses compagnons de route, mais comme d'autres, flairant le danger d'être identifié à un matériau qui deviendrait son «style», il trouve la solution de «l'addition» des matériaux hétérogènes. Les *édifications horizontales* renouent avec l'homogénéité, celle du métal, et tout le système d'attaches s'en trouve modifié. Il ne faudra toutefois pas se surprendre des nouveaux projets de Goulet qui se propose à l'automne de quitter temporairement l'acier, de retrouver le polyester allié cette fois au carton. Une histoire à suivre, une autre dérive.

3.3 Intervention

La querelle des anciens et des modernes au début du siècle qui opposait les partisans du modelage à ceux qui prônaient la taille directe a connu un dénouement capricieux lorsqu'une troisième «manière», l'assemblage, est venu s'interposer et voler la vedette. Il était dès lors possible d'ajouter des éléments *et* d'en retrancher; d'ouvrir les volumes; de dessiner dans l'espace; de lier des matériaux différents par des moyens inhabituels. Une exposition importante vint sanctionner en 1961 la victoire de «l'art de l'assemblage»[10]. L'hérésie devint monnaie courante et discipline enseignée dans les écoles d'art. Aujourd'hui, l'assemblage est tombé aux mains des historiens et des archéologues du savoir qui tentent d'en préciser l'origine et d'en découvrir le père fondateur. Le doigt de la reconnaissance publique est actuellement pointé vers Picasso en raison de l'exposition «hénaurme» que lui consacre le Musée d'art moderne de New York. Il n'est bon assemblage que de New York! Certains auteurs avancent timidement les noms de Gonzalez ou de Gargallo sans insister pour l'instant. D'autres, moins soucieux d'une origine européenne ou plus tournés vers la «modernité», après un salut protocolaire aux pionniers, refont l'histoire à partir de David Smith et d'Anthony Caro.

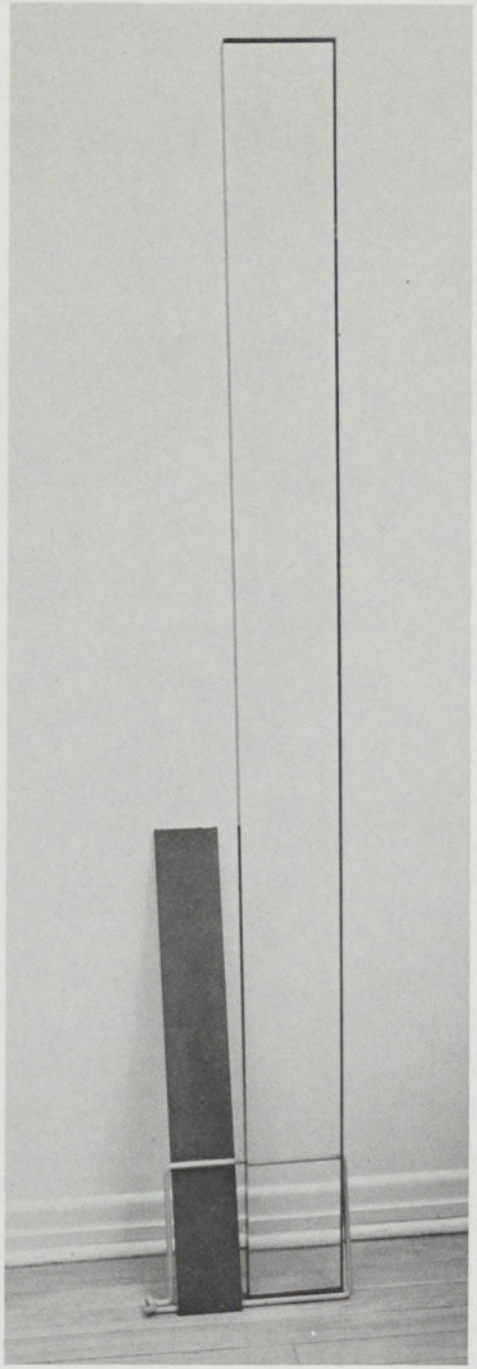
Les jeunes sculpteurs ne s'encombrent pas de ces querelles de clochers. Leur travail est ailleurs, dans ce qui vient, dans ce qui advient à l'intérieur de leur production. L'assemblage est un moyen, comme d'autres. Michel Goulet profite de cette liberté et manipule à sa guise divers matériaux sans se soucier outre mesure des principes d'addition et de soustraction. Il faut que *ça* tienne. Le travail se découpe ensuite selon cette exigence et la seule méthode possible est le tâtonnement, traduction boîteuse de ce que les Américains appellent le système de *trial and error*. Goulet doit trouver à chaque étape une solution, ce qui ne va pas sans perte ni sans cul-de-sac. Et la réponse, une fois trouvée, est continuellement soumise à la question puisque les sculptures sont démontables. Goulet a imaginé un jeu de meccano pour adultes avertis qui aimeraient aussi les échecs. Le sculpteur a déterminé les cases permises: à nous

7 P. Pelletier, «L'imagination créatrice à l'oeuvre», *Le Droit*, 31 juillet 1976, p. 22.

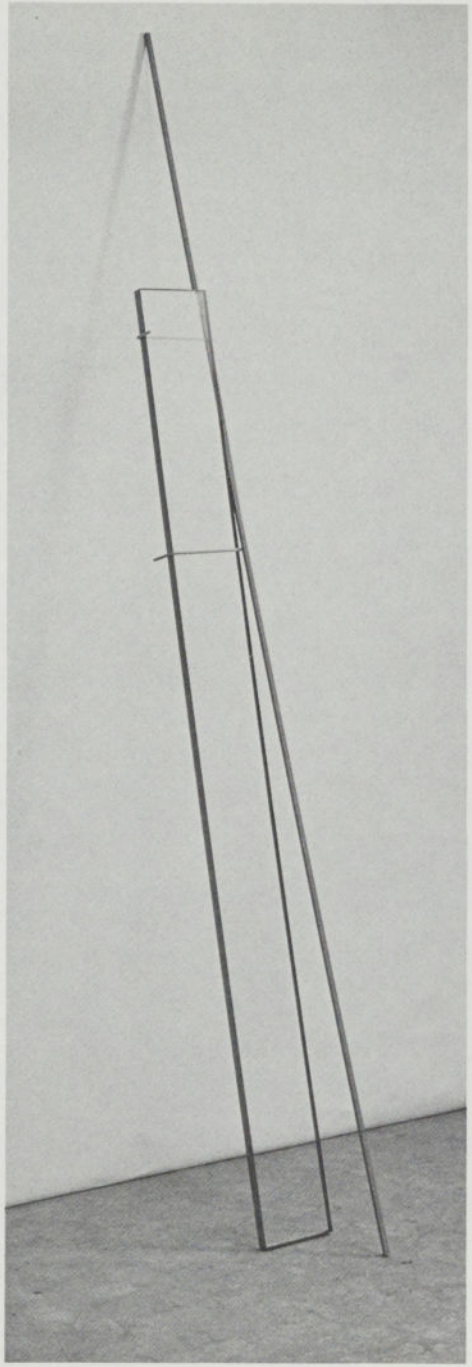
8 *Ibid.*

9 M. Saint-Pierre, «Papier sur papier», *Chroniques, nº 15, mars 1976, pp. 86 sq.*

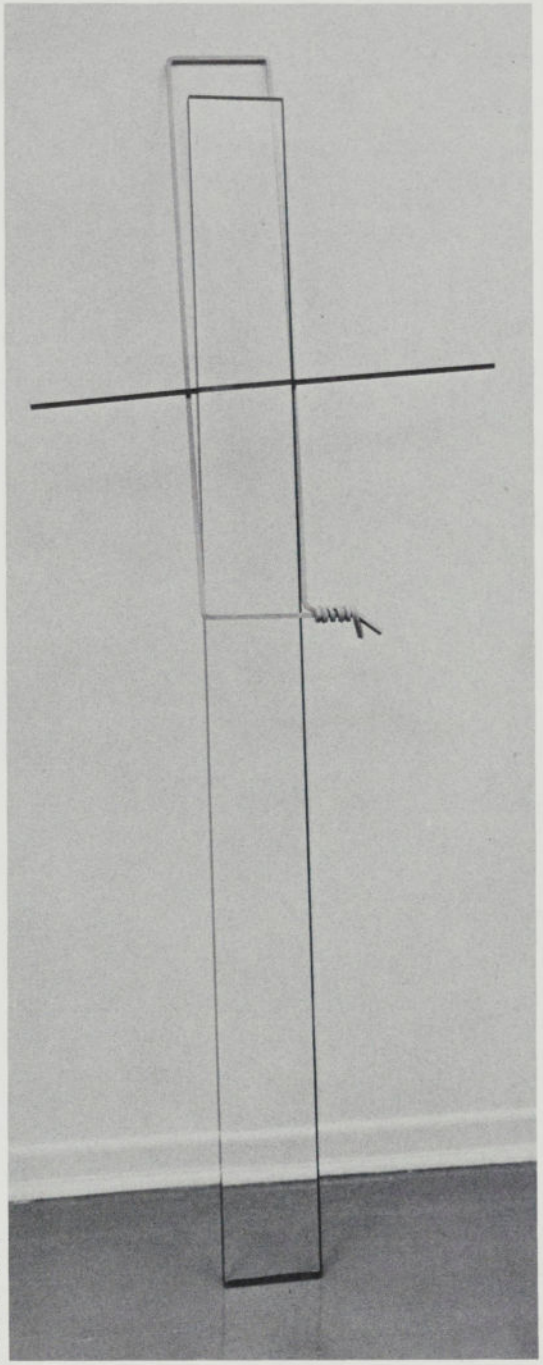
10 *Art of Assemblage*, New York, Museum of Modern Art, 1961. L'organisateur de l'exposition, William Seitz, rédigea alors un catalogue qui est devenu le manuel d'histoire de ce nouvel «art».



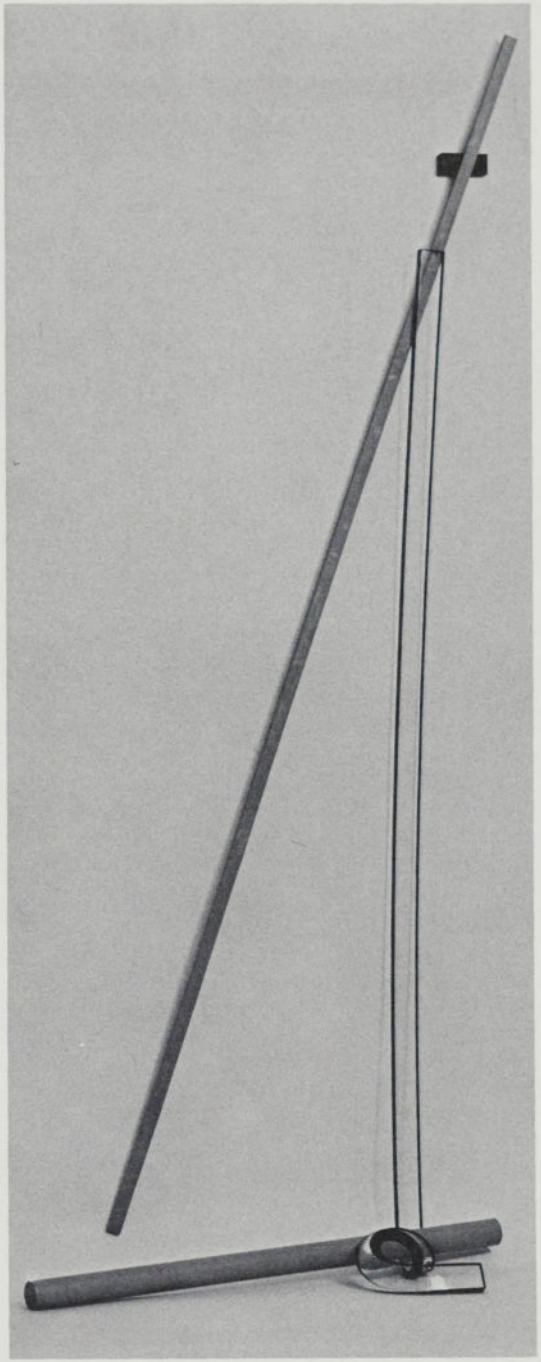
9
Lieu interdit IX,
acrylique et acier peint,
hauteur: 183 cm, 1978,
collection particulière, Montréal



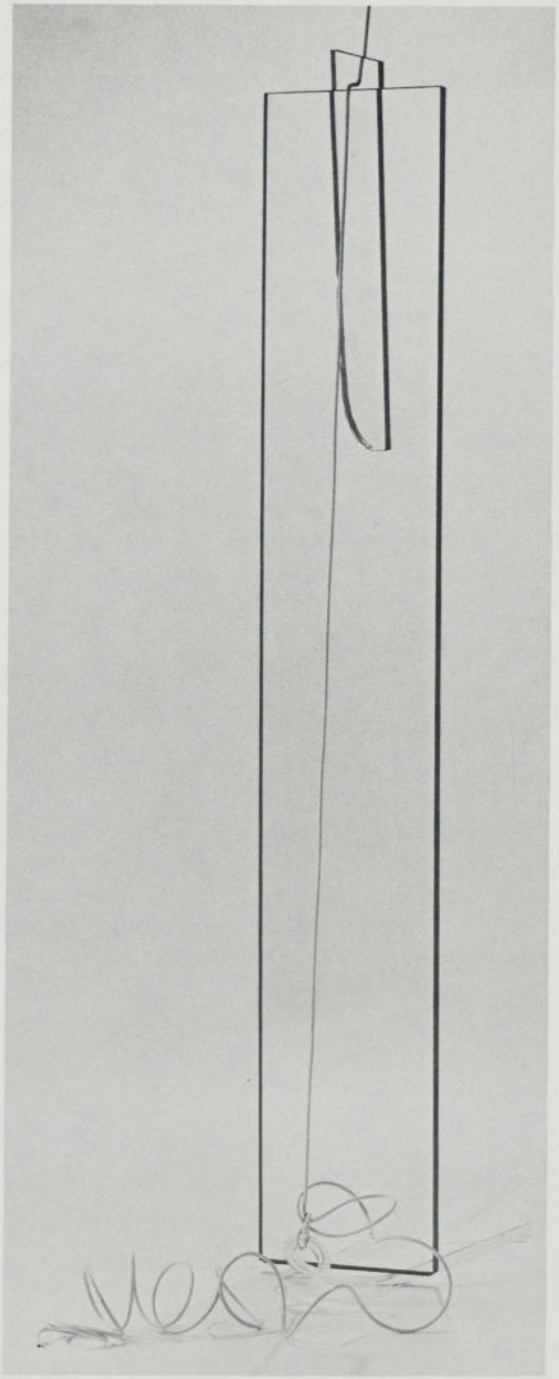
10
Lieu interdit VIII,
acrylique et acier peint,
hauteur: 244 cm, 1977,
collection Banque d'oeuvres d'art,
Conseil des arts du Canada



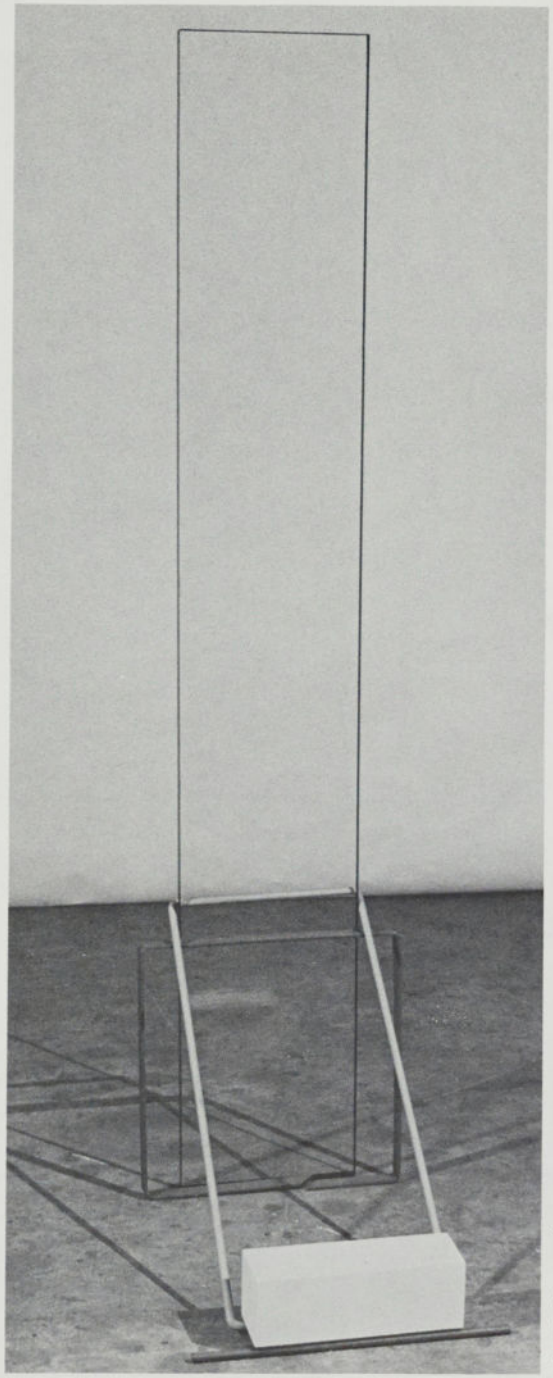
11
Lieu interdit I,
acrylique et acier peint,
hauteur: 239 cm, 1977,
collection particulière,
Montréal



12
Formafolie III,
acrylique, acier peint, bois,
244×122×61 cm, 1976,
collection de l'artiste



13
Lieu instable VI,
acrylique et acier peint,
hauteur: 183 cm, 1977,
collection
Banque d'oeuvres d'art,
Conseil des arts du Canada



14
Lieu instable V (Imprévu),
acrylique et fil de nylon,
hauteur de la plaque: 193 cm,
1976, collection de l'artiste

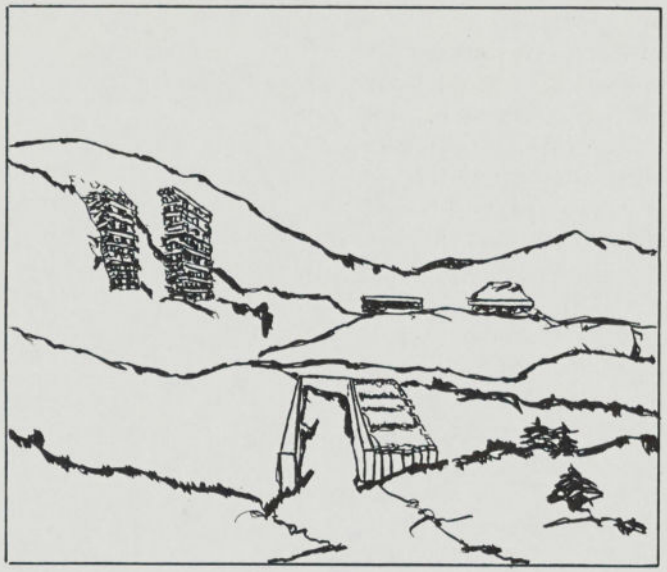
de s'y retrouver. Une toute petite marge d'incertitude est laissée au manipulateur. Goulet et les matériaux nous enjoignent de retrouver le moment d'équilibre de la structure. Remonter une sculpture après sa chute ou son démantèlement provisoire, pour cause de déménagement ou autres catastrophes signalées dans les polices d'assurances, permet au possesseur d'un Michel Goulet de mimer le processus de mise en situation, de vivre par procuration la recherche du point d'équilibre, toujours précaire.

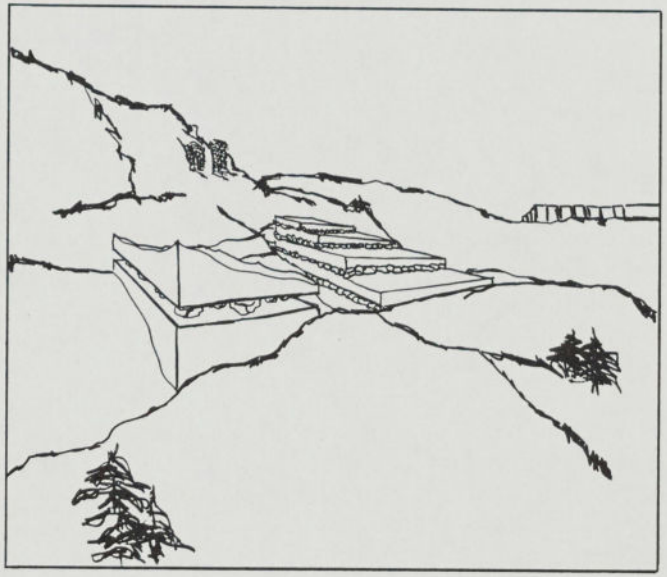
Cette inconstance du montage renvoie au processus de fabrication de la sculpture. L'artiste réalise d'abord le projet «dans sa tête»: à partir d'une faille décelée dans une oeuvre ancienne ou d'un filon abandonné provisoirement, Goulet imagine la prochaine pièce et trouve à l'avance les solutions aux problèmes techniques prévisibles. Quelques croquis, des mesures et du café permettent de passer à l'autre étape. Ces préliminaires, quelque peu caricaturés ici, n'assurent pas toujours le résultat ou plutôt ne suffisent pas nécessairement à faire sortir un objet de l'atelier. Les réponses idéales aux problèmes anticipés sont parfois mises en échec par des impondérables. Inutile alors d'éviter la question ou de se résigner à des résultats bancals. Quelques pièces sont alors abandonnées en cours de route, d'autres sortent avec une allure inattendue. Une part de plaisir, envers joyeux de l'angoisse, vient justement de ce que l'objet a résisté et que de la rencontre émerge une structure inconnue. Michel Goulet ne réalise habituellement pas de maquettes sauf lorsque les conditions d'un concours l'exigent car, dit-il, «il n'y a plus alors qu'à fabriquer d'après ce modèle», à devenir un interprète d'une partition réglée.

SURSIS

Arrivée à ce point, l'auteur prend congé et laisse à l'amateur le loisir d'arpenter lui-même le terrain préalablement miné par nos soins. Ces quelques pages et les illustrations du catalogue renvoient à la sculpture de Michel Goulet, travail encore en construction. Nos mots n'auront été qu'un préambule.

Lise Lamarche

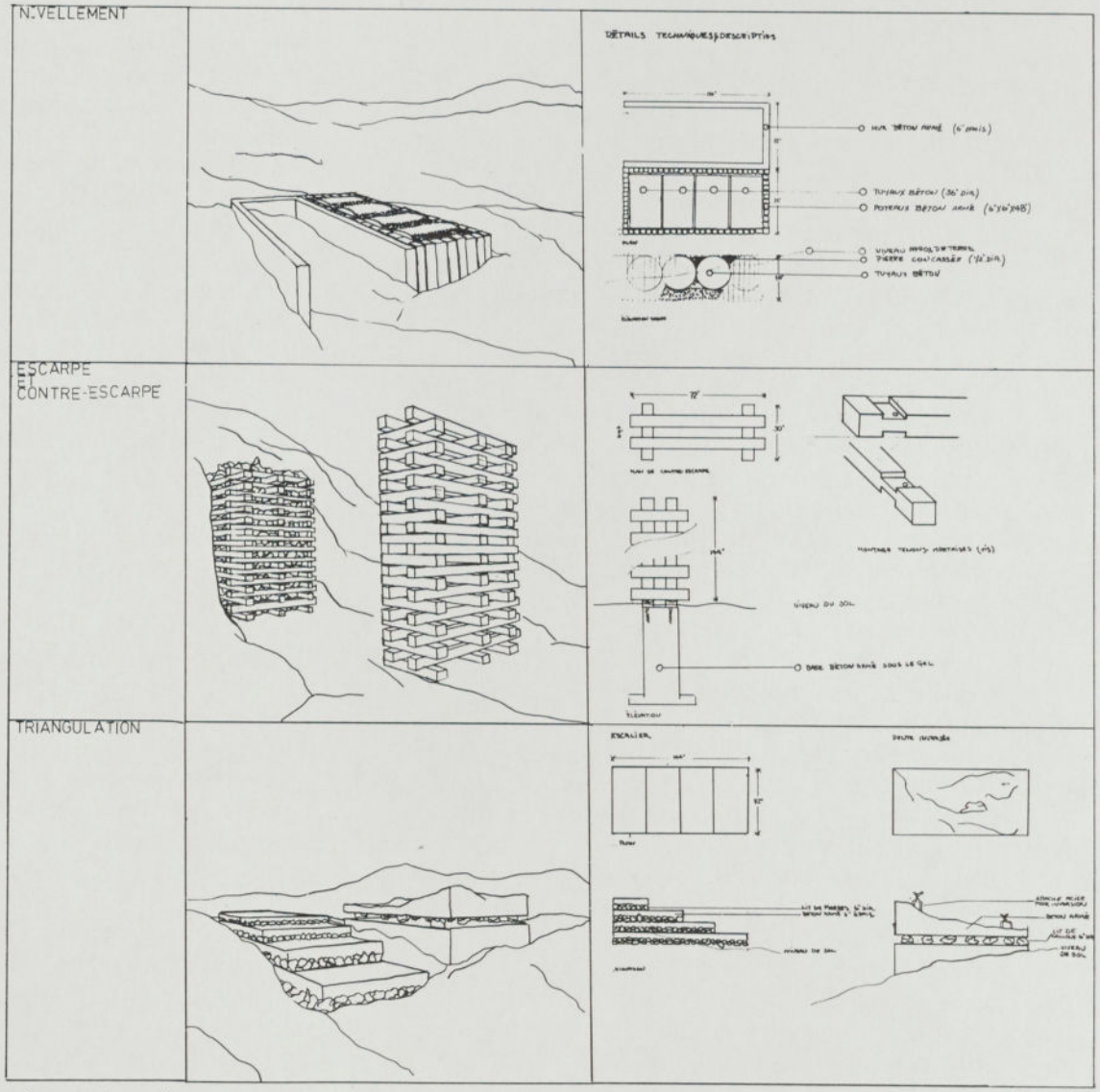




COMPLÉMENT AXIAL

MICHEL GOULET

*proposition d'ensemble
sur l'appoint descriptif / déterminatif
des axes principaux (horizontal, vertical, oblique)
en relations binaires.



*Complément axial**, 1980, Projet pour le Symposium international de sculpture environnementale de Chicoutimi

APPENDICE A

Le lecteur trouvera ici quelques textes de Michel Goulet rédigés à l'occasion de certaines expositions et qui sont regroupés par ordre chronologique, sans autres commentaires.

1. *Les moins de 35*, Montréal, 1973

La forme, sans frontière de surface, fabriquée de matière plastique transparente, s'organise librement et s'anime de l'intérieur. Cette transparence permet la restauration des différentes tensions entre les surfaces et les volumes. L'objet d'art n'aura pas, de ce fait, d'apparence définitive. Il sera continuellement transformé par son environnement et par les déplacements de son observateur.

2. *Luminescence*, Montréal, 1976

De l'instabilité visuelle d'un matériau, de l'instabilité physique de ce matériau transformé en signes universels et mis en situation, du poids de la contrainte et de la retenue, un lieu fragile s'organise; il affirme et intensifie le vécu. Cette intervention dans le développement d'une conscience toujours plus grande (besoin qui naît et grandit) anime une inquiétude vitale.

3. *Les lieux instables et les interdits*, Ottawa, 1977

Mes propositions spatiales les plus récentes s'articulent autour du concept d'instabilité visuelle et physique et je les nomme LES LIEUX INSTABLES ET LES INTERDITS.

Ces lieux sont créés et définis par des rapports de force entre des éléments distincts, des rôles différenciés, des fonctions et des relations d'ensemble. Il en résulte un équilibre fragile que je conçois comme une quête du réel qui transcende le réel.

4. *Sculptures et dessins*, Québec, 1978

Mon propos se résume à créer des lieux fragiles qui posent, comme certitudes ainsi acquises, la nécessité de remettre en question les données de ces expériences personnelles.

5. *Collège Algonquin*, Ottawa, 1979

Mes propositions spatiales sont des ensembles complexes où toutes les forces se combinent, produisent un état temporairement stable, objectivement observable. Les *lieux instables* sont créés et définis par des rapports de force entre des éléments distincts, des rôles différenciés, des fonctions et des relations d'ensemble. Le plan vertical incolore et transparent sert de prétexte pour initier l'association d'éléments qui serviront à le maintenir dans un état d'équilibre instable. La coloration des éléments est une indication du rôle premier de chacun, soit le blanc pour le poids ou la récupération d'un poids, le noir pour la limite du plan vertical, le gris pour la relation entre ces deux derniers et le rouge pour l'élément clef. Pour les *édifications horizontales*, l'insistance est mise sur les relations d'ensemble. La notion de dualité, du double, intervient et caractérise ces ensembles: si les rapports de force s'établissent entre des éléments distincts, c'est le doublement de sous-ensembles aux extrémités du plan vertical qui permet au lieu d'être ce qu'il est.

APPENDICE B

Au moment où nous terminons ce texte, Michel Goulet s'apprête à participer au Symposium international de sculpture environnementale de Chicoutimi. Nous n'avons pas tenu compte de ce projet puisqu'il n'est pas encore visible, et qu'il marque, croyons-nous, à la lumière des plans et devis, un tournant dans la production du sculpteur. Notre texte, si nous l'avions écrit à partir de *Complément axial*, aurait été prospectif. À la science-fiction, nous avons préféré l'histoire. Noblesse oblige!

Nous tenons toutefois à souligner «l'événement». Le lecteur de l'automne 1980 aura vu, ou pourra voir, le travail réalisé à Chicoutimi et nous souhaitons que cette exposition et le texte qui l'accompagne lui soient alors un utile complément.

BIBLIOGRAPHIE

1.1 Textes de Michel Goulet
Voir l'appendice A

1.2 Textes lus et réfléchis par Michel Goulet: une sélection vagabonde

Alth, Max, *Masonry and Concrete Work*, New York, Popular Science, 1978.

Huisman, Denis, Vergez, André, *Le court traité de philosophie*, Paris, Nathan, 1974, 2 vol.

Krauss, Rosalind E., *Passages in Modern Sculpture*, New York, Vicking Press, 1977.

Pincus-Witten, Robert, *Postminimalism*, New York, Out of London Press, 1977.

Burnham, Jack, *Beyond Modern Sculpture*, New York, Braziller, s.d.

Richard Serra 1966-1977, Kunsthalle, Baden-Baden, 1978.

Télé-Presse, *La Presse*, Montréal.

Sections hebdomadaires Arts et Spectacles, *La Presse*, Montréal.

1.3 Articles sur Michel Goulet

Pelletier, Pierre, «L'imagination créatrice à l'oeuvre», *Le Droit*, Ottawa, 31 juillet 1976, p. 22.

Pelletier, Pierre, «Les sculptures en équilibre de Michel Goulet: un point de rencontre entre l'espace et le temps», *Le Droit*, Ottawa, 26 mars 1977, p. 18.

Walker, Kathleen, «Stories Behind the Sculptures», *The Citizen*, Ottawa, 9 février 1979, p. 19.

Kay, Burf, «Michel Goulet at Algonquin — a Rare, Distinct Observation», *Ottawa Revue*, Ottawa, 22 février 1979, p. 13.

Chassay, Christiane, «Des lieux, des espaces, des structurations», *Vie des Arts*, nº 96, automne 1979, p. 50.

1.4 Articles sur quelques expositions collectives

Robert, Guy, «Pitrumac; une dilatation mentale», *Le Devoir*, 3 juillet 1971, p. 10.

Saint-Pierre, Marcel, «Papier sur papier», *Chroniques*, nº 15, mars 1976, pp. 79-88.

Viau, René, «La Biennale II du Québec et le Concours de Sherbrooke. Les artistes font un tour de piste», *Le Devoir*, 16 juin 1979, p. 19.

2. Le «monde merveilleux» de la sculpture

Focillon, Henri, *Vie des formes*, 5e éd., Paris, P.U.F., 1964.

Fry, Philip, *Henry Saxe. «Two Works»*, Winnipeg, University of Manitoba, Gallery III, 1976.

Hegel, G.W.F., *Esthétique*, vol. 3, Paris, Flammarion (coll. «Champs»), 1979, La sculpture, pp. 107-205.

Krauss, Rosalind E., *Passages in Modern Sculpture*, New York, Vicking Press, 1977.

Read, Herbert, *The Art of Sculpture*, Princeton, N.J., Princeton Un. Press (First Princeton/Bollinger Paperbook Printing), 1977.

Rogers, L.R., *Sculpture*, London, Oxford Un. Press, 1963.

Van Lier, Henri, *Les arts de l'espace*, 4e éd., Tournai, Casterman, 1967.

Wittkower, Rudolf, *Sculpture. Processes and Principles*, New York, Harper & Row, 1977.

DISCOGRAPHIE

Tout l'oeuvre enregistré de Bob Dylan

Richard, Zachary, «Travailler c'est trop dur», *Mardi Gras*, CBS Disques, 1977.

NOTES BIOGRAPHIQUES

Né à Asbestos, Québec, le 4 août 1944; enseigne la sculpture au département des Arts visuels, Université d'Ottawa

ÉTUDES
1968-1969 École des beaux-arts de Montréal
1969-1971 Baccalauréat spécialisé en arts plastiques (sculpture), Université du Québec à Montréal

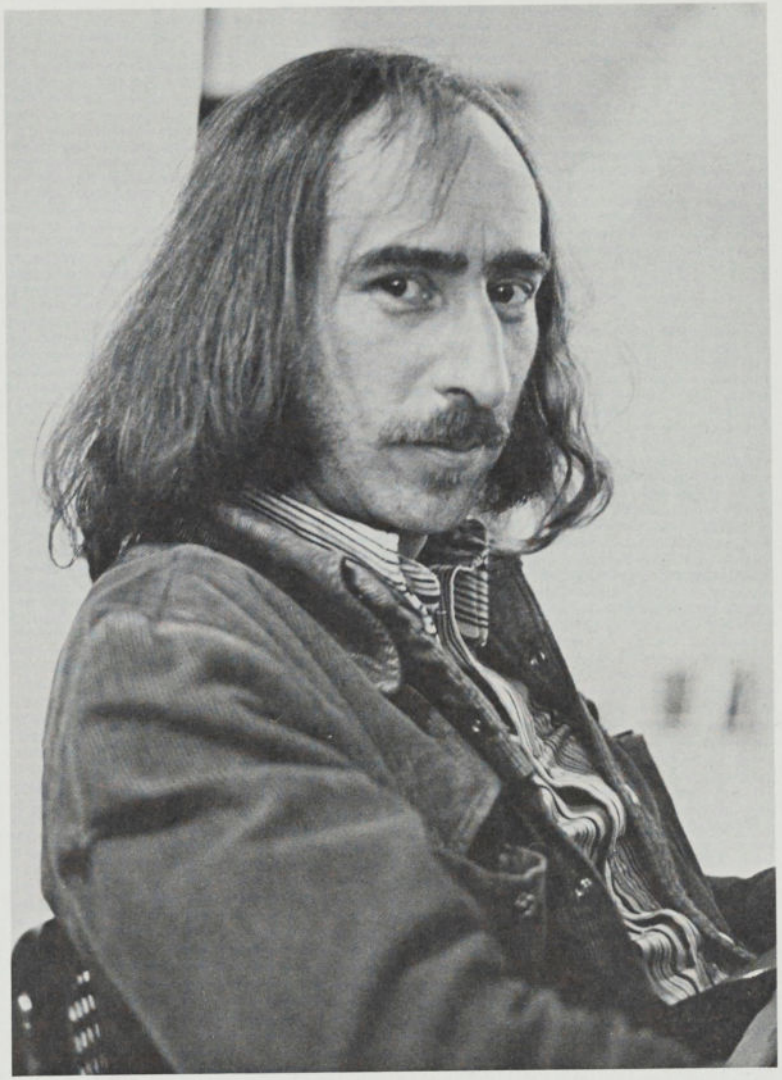
EXPOSITIONS INDIVIDUELLES
1970 Théâtre Le Piggerie, North Hatley, Qué.
1977 Galerie De-La-Salle, Ottawa
1978 Galerie L'Anse-aux-Barques, Musée du Québec (avec L. Laporte)
1979 Galerie 281, Collège Algonquin, Ottawa

QUELQUES EXPOSITIONS COLLECTIVES
1972 *Les Moins de trente-cinq*, Galerie Espace, Montréal
1974 *Salon Comparaisons*, Grand Palais, Paris
1976 *Luminescence*, Centre Saidye Bronfman, Montréal
Art et Culture, Comité organisateur des Jeux olympiques, Montréal
Lumen, Musée d'art de Joliette
1977 *Duquet, Goulet, Poulin, Ladouceur*, Centre culturel de l'Université de Sherbrooke
1978 *Contradiction '77*, American Center for Students and Artists, Paris
1979 *Tendances actuelles au Québec*, Musée d'art contemporain, Montréal
1980 *Dix ans de sculpture au Québec* (1970-1980), Société des Arts de Chicoutimi et Musée d'art contemporain, Montréal

PARTICIPATIONS
1971-1972 Assistant à la recherche (UQAM) dans le cadre d'un projet, «La lumière polarisée», subventionné par le ministère de l'Éducation du Québec
1972-1973 Associé à la recherche (UQAM). Réalisation de *Phares*

SYMPOSIUM
1980 *Complément axial*, Symposium international de sculpture environnementale de Chicoutimi, Qué.

COLLECTIONS
Banque d'oeuvres d'art, Conseil des arts du Canada
Musée d'art contemporain, Montréal
Collections particulières



LOUISE ROBERT

Texte de René Payant

Musée d'art contemporain, Montréal
Du 18 septembre au 26 octobre 1980

Ministère des
Affaires culturelles
Musée d'art contemporain

REMERCIEMENTS

Nous désirons remercier Louise Robert et les collectionneurs privés pour avoir mis à notre disposition leurs oeuvres, de même le Musée du Québec, la Banque d'oeuvres d'art du Conseil des arts du Canada et la Galerie Jolliet sans lesquels la lecture de cette exposition n'aurait pas été aussi complète.

Nous sommes également reconnaissants envers le Centre de recherche en art actuel pour avoir coordonné la publication du catalogue de l'exposition.

Cet ouvrage a été réalisé grâce à la participation de:

Francine Savard, graphiste, pour le concept visuel et la mise en page

Pierre Fleury, graphiste-conseil, pour la gestion du projet et la coordination

Compotronic Inc., phototypographes, pour la composition typographique

Laplante & Langevin Inc., imprimeurs, pour l'impression du tirage original de 2000 exemplaires

Les photos des oeuvres numéro 1, 2, 3, 4, 5, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 15, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 29 et 30 et la photo de l'artiste sont de Gilles Dempsey; numéro 12, 14, 17, 18 et 19 de Yves Martin; numéro 6 du Musée du Québec, numéro 16 de John Evans.

Ministère des Affaires culturelles 1980. Tous droits de traduction et d'adaptation, en totalité ou en partie, réservés pour tous les pays. Toute reproduction pour fins commerciales par procédé mécanique ou électronique, y compris la micro-reproduction est interdite sans l'autorisation officielle de l'Éditeur officiel du Québec.

Dépôt légal, 3ième trimestre 1980
Bibliothèque nationale du Québec

ISBN 2 551 03922 3

Litho Canada

LISTE DES OEUVRES REPRODUITES

Le chiffre précédant le titre de l'oeuvre indique l'ordre d'exposition.

Les oeuvres suivies d'un astérisque ne font pas partie de cette exposition.

		Page
	*sans titre** (6/1979)	7
	*Entre deux jointures**	9
	*No 362**	10
	*Catch-up vert**	11
	*sans titre** (9/1975)	13
1	*No 271*	14
2	*No 272*	15
3	*No 270*	16
4	*No 295*	17
5	*sans titre* (12/1976)	18
6	*No 311*	19
7	*No 322*	20
8	*No 323*	21
9	*No 319*	22
10	*sans titre* (5/1978)	22
11	*No 78-1*	22
12	*No 78-4*	22
13	*No 78-10*	23
14	*No 78-11*	24
15	*No 78-14*	25
16	*No 78-15*	26
17	*No 78-17*	26
18	*No 78-26*	26
19	*No 78-29*	26
20	*No 78-30*	28
21	*No 78-31*	29
22	*No 78-34*	31
23	*No 78-35*	31
24	*No 78-36*	31
25	*No 78-37*	31

Les dimensions données sont dans l'ordre suivant: hauteur, largeur.

AVANT-PROPOS

La présence presque ininterrompue de textes ou de mots à lire incorporés à la peinture tout au cours de l'histoire de l'art nous renseigne sur cette promiscuité constante entre les arts visuels et la littérature. Une littérature qui se fera tantôt narrative dans les peintures religieuse et d'histoire, tantôt descriptive avec les mots typographiés du Cubisme et ceux du Pop art, ou alors poétique, cachée sous les demi-mots du Dadaïsme et du Surréalisme.

Si au cours des années précédentes, l'artiste avait utilisé davantage les caractères d'imprimerie, redessinés et peints, ou les découpures de journaux pour ses collages, il verra dans l'écriture calligraphique, au cours des années 70, une action et un signe visuel particulièrement efficaces. Il retrouvera dans le manuscrit ou la note jetée sur papier, l'action de la main, la marque du corps qui s'affirme et se débat.

Les travaux de Louise Robert se situent dans une perspective de recherche à la fois au niveau de la peinture et du signe calligraphique. On y retrouve cette dualité active entre la surface peinte anonyme et les mots inscrits qui témoignent de la présence de l'artiste. Ses données à lire nous renvoient-elles à la peinture ou est-ce l'inverse qui retient notre attention? Ou alors s'agit-il d'actions autonomes retenues sur une même surface? D'une part nous avons de larges champs de couleurs sombres, parfois marqués d'un éclair, et d'autre part les traits fins d'une écriture nerveuse recouvrant presque entièrement la surface du tableau: peinture et littérature se rencontrent ici à mi-chemin.

Le langage visuel éclaté, déchiré de Louise Robert, tenant à la fois de la lecture et du regard pose une nouvelle fois la signification des images doubles qui nous sont données à voir, à lire.

Claude Gosselin
Conservateur
Responsable des expositions

UNE PEINTURE POUR L'OEIL

Je ne sais ni parler ni écrire, je suis infirme en parole et empêché en pensée. C'est le contraire d'une aisance, d'une maîtrise, le contraire d'un don. Qu'est-ce qu'un artiste? Quelqu'un qui doit s'autogénérer, naître lui-même, naître seul, qui doit se fabriquer l'organe qui ne lui a pas poussé. S'il est doué, si l'artiste est doué, c'est d'un manque. S'il a reçu quelque chose, c'est quelque chose en moins.
Valère Novarina[1]

1 «Entrée de l'Homme de Valère dans le théâtre des Oreilles» (avec des interventions de Jean-Noël Vuarnet), *TXT: l'Acteur?*, N° 12, Christian Bourgois éditeur, Paris, 1980, p. 29.

Disparité. Discordance. Diversité. Dissonance. S'il fallait, à propos des tableaux ici exposés, chercher un fil conducteur, un thème qui les traverse, ou encore un *ethos* qui en justifie raisonnablement le regroupement (et qui par conséquent supposerait une cohérence à la production), il rejoindrait l'énumération déjà embrayée et reconduirait à son tour la notion d'hétérogénéité, en insistant toutefois sur l'effet de rupture que cette notion n'implique pas nécessairement. Bref, il faudrait parler de *disjonction*, et plus précisément de *disfonction*. L'hétérogénéité peut se concevoir comme une *forme* (selon la théorie de la Gestalt), c'est-à-dire comme une élaboration, une composition qui regroupe les éléments sélectionnés en une configuration close qui tend à éliminer les imperfections, alors que l'hétérogénéité dont il devra être ici question ressortit plutôt à l'ordre des *constellations* (pour rester dans la terminologie gestaltiste), c'est-à-dire au genre d'assemblages qui résistent à la cristallisation pour conserver à chaque élément son autonomie et son plein de sens et pour laisser l'attention dériver, flotter sans focalisation unificatrice et réconciliatrice. Un tel nomadisme ne se produit pas sans créer un certain trouble puisqu'il maintient un degré d'indifférenciation qui ne valorise pas les éléments. La disjonction de ces éléments, opérée par une attention ponctuelle en déplacement continu, entraîne effectivement une disfonction du procès de *signification* car aucune chaîne ne se constitue. En d'autres termes, la syntagmatique échoue à chaque moment et ouvre ainsi la profondeur floue de la *signifiance*. Bien sûr, on peut désirer une direction plus «aplanétique»; mais s'agit-il encore véritablement de désir lorsqu'il ne reste plus qu'à suivre les brisées qui orientent inévitablement vers la prise, la capture de l'objet (par exemple une signification), à la fin (autrement dit au point de la mort)? Pourquoi ne pas au contraire souhaiter une vectorisation plus rhizomatique? Mais ce serait peut-être rêver de sabotage et (s'af)franchir des interdits . . . et errer.

Il est curieusement paradoxal, à vouloir trouver une «raison d'être» à cette exposition, à ce groupe d'oeuvres qui s'échelonnent de 1975 à 1980, d'en arriver à l'opposé d'une théorie de la cohérence ou de l'homogénéité. Cet aboutissement est donc en quelque sorte un échec. Ariane change de jeu: elle coupe maintenant le fil. Catastrophe: rester, sans fin, dans le labyrinthe (lieu de deux forces opposées). Si la disjonction asyndétique (absence de liaison entre des termes en rapport étroit) est en dernière instance ce qui caractérise ce groupe d'oeuvres, la *singularité* (l'anecdotique) de chaque oeuvre s'en trouve exaltée. Il faut donc renoncer à traverser l'ensemble linéairement, à retracer l'évolution-progression en mettant à jour la logique de la production, et accepter la fragmentation particularisante. Il n'y aura que les lecteurs-spectateurs pusillanimes pour ne pas oser s'aventurer dans un tel (con)texte. Les autres risqueront l'expérience sans attente, c'est-à-dire s'ouvriront aux oeuvres, non sans craindre de s'y perdre. Autrement dit, ceux-ci accepteront de se désubjectiviser devant la survenue inopinée de la force de chaque tableau. Quant à ceux-là, ils refuseront au contraire d'être (follement é)pris, en prenant eux-mêmes, mais à distance, l'ensemble

des tableaux retenus. De ce point de vue raisonnable, la *généralité* (l'exemplarité) de l'oeuvre apparaît qui gomme ce qu'il y a, tout à coup, devant chaque tableau de bouleversant (angoissant) et narrativise, après coup, la succession de ces tableaux. Voilà bien un excès de raison, de conscience qui signale, dans la crainte de l'errance où peut entraîner chaque tableau, la crainte, encore plus triste parce qu'elle fige en une perspective satisfaisante, de l'erreur. La raison d'une telle perspective, où le général finit par calmer l'agitation locale, est dominée par une volonté de positivité qui inscrit l'oeuvre dans l'aire (mais aussi l'ère) de la rassurante doxa sociale et culturelle. Mais n'est-il pas temps de changer de lieu comme les tableaux ici présents nous y convoquent et provoquent. Il s'agirait de se libérer de la vectorisation signifiante, d'un discours de *savoir*, pour glisser sur le versant opposé, non seulement plus flou et plus fragile mais aussi plus ambigu, dans le domaine du désir ou plus précisément de la pulsion. En d'autres termes, selon la théorie freudienne, passer de la loi du Père à l'autorité de la Mère, quitter l'ordre du symbolique (le social) pour retrouver des comportements, des actes qui abréagissent une «écriture sans signes», c'est-à-dire qui réactivent des attitudes du corps sans culpabilité fusionnée à la Mère. En fait cela est beaucoup plus complexe car il ne convient pas de remplacer un univers par un autre opposé, mais d'admettre l'existence d'un autre lieu, lui-même hétérogène: la *frontière* qui sépare les deux univers précédents, l'*entre-deux* à la fois opaque et transparent où il y aurait place pour une infiltration du symbolique dans la corporéité ou, dans l'autre sens et autrement dit, du pulsionnel dans le savoir.

Si le sexuel donne lieu à la peinture (J.-F. Lyotard), puisqu'il s'agit bien d'elle ici, c'est dans cet entre-deux qu'elle s'accomplit. Là, il est moins question de Père ou de Mère que de la dynamique de l'investissement de l'énergie libidinale sur la surface colorée sans que cet investissement lie l'énergie dans des processus secondaires (de symbolisation). L'énergie ainsi non figée, disponible, c'est-à-dire déplaçable, est ce que chaque tableau offre au spectateur qui pourra bloquer la déplaçabilité (par la signification construite) ou la recevoir pour la reconduire en *produisant* à son tour, sans profit, sans capitalisation (sans savoir): bref pour en jouir.

Ce texte de présentation doit donc lui-même relever un défi: ne pas fixer l'oeuvre qui se constitue de mouvance. Il risque en effet, à tout moment, de la faire *consister*. C'est pourquoi le lecteur ne trouvera pas dans ce qui suit une clé d'interprétation pour pénétrer dans les significations (cachées?) de ces tableaux. Tout leur sens est dans ce qu'ils donnent à voir. De là le truisme du titre qui coiffe ce texte[2]. Puisque cette série de tableaux insiste sur la singularité de chacun d'eux, le spectateur est convié à faire l'expérience du fragmentaire ici même dans ce texte qui, s'il cherche vraiment à comprendre le travail de Louise Robert (et non pas à infatuer le lecteur à cette peinture), n'échappera pas à la digression et au morcellement dans sa tentative de décrire les dispositifs qui transforment en tableaux l'énergie libidinale. Pas de mystagogie. Si toutefois l'horizon d'une théorie se laisse apercevoir ici, il faut bien comprendre que c'est des tableaux eux-mêmes qu'elle émerge, car c'est d'abord eux qui la font et fondent ensuite les multiples échos qui retentissent dans ce texte.

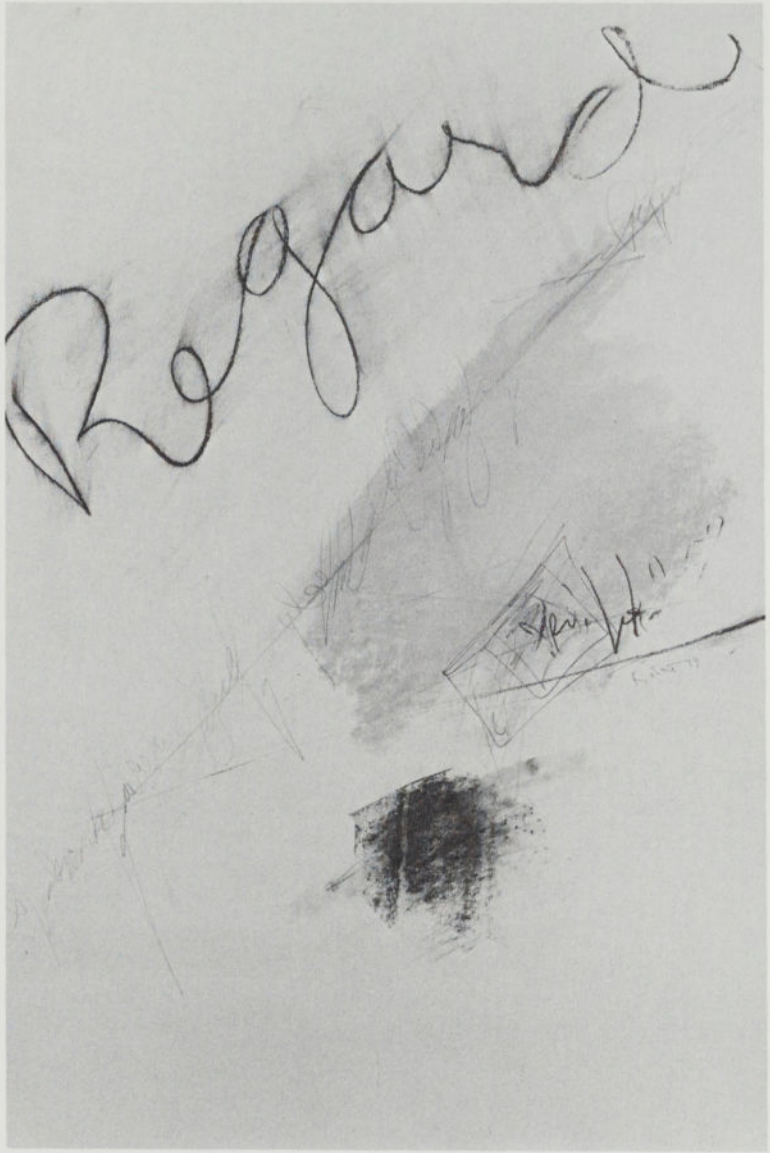
Écrire c'est parler tout seul. J'écrirai donc ici par défi de mots comme le peintre peint par défi d'images (M. Le Bot). Soliloque et non pas dialogue: comme chez l'artiste pour qui la relation à l'oeuvre n'est pas dialogue, mais rencontre, au sens de la *tuchè*, et indifférence à la chose faite, non capitalisation (J.-F. Lyotard). Soliloque *et* rencontre; parler tout seul et parler pour ne rien dire: donc parler pour parler. C'est dans ce genre d'étrange situation, que toute conversation semble promouvoir[3], que se trouve placé le spectateur dans sa *rencontre* avec un tableau: seul

2 Mais il veut aussi souligner l'importante opposition qu'il cherche à marquer par rapport au texte de Marcelin Pleynet à propos des dessins (1954-1976) de Cy Twombly: «La peinture par l'oreille», Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1976, repris dans *Art et Littérature*, Seuil, Paris, 1977, pp. 304-323; espérant aussi marquer ainsi ce qui distingue le travail de Louise Robert de celui de Twombly.

3 *Cf. Communications*, N° 30, 1979: *La conversation*, E.H.E.S.S., Paris; surtout l'article de Frédéric Berthet, «Éléments de conversation», pp. 107-163.

importe alors le *contact*. En d'autres termes, selon les fonctions distinguées par Jakobson à propos de la situation communicationnelle, il y aurait hypostase de la fonction phatique au détriment des autres fonctions, et surtout de la fonction référentielle comme si le référent se dissolvait dans le contexte. Il importe peu alors qu'il n'y ait pas de sujet (message) transmis par la rencontre car l'objet, l'intérêt de cette rencontre est la rencontre elle-même. Ainsi tous les sujets s'équivalent et ils ont même intérêt à rester vagues, hétérogènes et dérivants (sans fin et sans finalité) car ils ne visent qu'à maintenir, inlassablement, la situation de contact. Écrire pour écrire, comme on peint pour peindre. Donc pour rien, par plaisir dira-t-on. Et si c'était par angoisse?

Je crois que ce qui pousse à écrire sur la peinture c'est précisément qu'elle ne signifie rien, qu'elle n'échange rien, que l'énergie libidinale qu'elle contient, dont elle est la métamorphose, n'a pas (totalement) été investie dans le symbolique et, donc, qu'elle flotte sans accomplir la construction d'un *objet*. L'espace du contact entre le spectateur et le tableau est par conséquent le lieu où circule la libido libre. Si ce contact est une rencontre, telle que définie plus haut, écrire du point de vue du spectateur cette rencontre doit conserver ce qu'elle comporte de spécifique, c'est-à-dire reprendre et métamorphoser à son tour l'énergie libidinale flottante. Mais voilà surgir le problème: comment écrire, comment être dans la langue, sans produire de signification? Bien sûr le poète et la littérature (la fiction) s'amorcent comme solution. Mais le discours critique, l'analyse, la théorie? Il s'agira d'y laisser pénétrer la littérature, de reconnaître à la théorie comme fiction (M. Manonni) sa fonction, surtout de ne pas être préoccupé de vérité (savoir), c'est-à-dire laisser toujours l'objet critiquer l'analyse (spéculation). En se rappelant ce que nous avons dit plus haut de la frontière où coexistent en tension les forces du symbolique et du pulsionnel, il me semble qu'on peut l'homologuer à la situation que nous venons de décrire à propos du défi du discours critique. Le lieu de l'entre-deux se trouverait aussi «matérialisé» dans l'espace du contact et la dynamique ambiguë de ce lieu transférée à la relation du spectateur (qu'il écrive ou non) avec le tableau.



*sans titre**, pastel sec et graphite sur papier, 89×59 cm, 6/1979, collection Gilles Dempsey, Montréal

Le lecteur trouvera, et pour cause, que nous n'en finissons pas d'introduire à l'oeuvre de Louise Robert (mais n'en a-t-il pas déjà fait lui-même l'expérience?). L'insistance de ce retardement est-elle symptomatique d'une réticence à s'engager dans l'univers des tableaux, de l'assurance que procure le fait de discourir loin d'eux? Peut-être; mais je les ai longuement regardés ces tableaux, de même que beaucoup d'autres. Persister à allonger le commencement, pour repousser l'arrivée de la fin toujours déjà là (menaçante), reflète peut-être davantage le désir de s'en tenir au seuil: ne pas totalement commencer pour ne pas finalement avoir à rompre. À ce bout du texte survient donc, inversée, la tragédie même de l'*infans* qui à l'origine de l'apprentissage du langage (du symbolique) doit d'abord rompre avec la mère. Mais de qui, de quoi refuser ici de se séparer sinon des tableaux eux-mêmes: phobie du texte critique animé de la *pulsion de mort*.

Le *discours amoureux* est interminable et ne s'élabore que par coups, sous forme de fragments (R. Barthes), dispersant les attentions au gré des attractions: là où dans la régularité quelque chose *pointe* (R. Barthes), retient, emporte. La singularité des tableaux de Louise Robert exacerbe ces effets du *punctum* qui zèbre l'homogénéité. J'irai donc, amoureusement, où ça m'attire. Conséquemment il ne sera pas question ici de tous les tableaux de l'exposition et d'autres, ainsi que des dessins, seront convoqués pour mémoire et pour l'effet que produit par exemple le fait de feuilleter un album de photos. Il s'agit donc maintenant, pour commenter ces oeuvres choisies (ou qui font qu'on est par elles retenu), de trouver les mots pour dire comment elles cherchent à dire autrement, avec ou sans mots, la peinture. Elles la disent sous le mode du retour, de l'hésitation, de la syncope, de la répétition, de la reprise, du bégaiement. Bref, par tout ce qui du corps interrompt l'ordre et la cohérence de la production signifiante. Autrement dit, par l'abréaction du *féminin* qui enrichit les processus *primaires* et menace toujours l'ordre social[4]. Et ce corps féminin ou cette féminisation du corps (adulte) nous en trouverons les traces dans tout ce qui dans le «langage» de la couleur *palpite* au lieu de signifier. En effet, il faudra bien (contre Lyotard) en revenir au corps.

Nous commencerons (encore) en nous plaçant doublement hors du contexte de cette exposition pour nous arrêter sur un dessin de 1979. Même s'ils ne font pas partie de cette exposition, il importe de se rappeler que Louise Robert a fait et continue de faire des nombreux dessins (entendons des oeuvres sur papier); ils ont même pendant un certain temps (autour de l'année 1975) remplacé presque complètement la production d'oeuvres sur toile. Celui-ci précède de peu une série de tableaux, dont quelques-uns furent présentés au printemps à la Galerie Jolliet, où l'inscription de mots, souvent très gros, est violemment revenue. Retour de l'écriture, au sens littéral, qu'une abondante série de dessins s'était auparavant acharnée à détruire obstinément et dont j'avais (laborieusement) décrit le processus de déconstruction[5]. Retour de l'écriture qui réapparaît dans ce dessin pour inscrire, *dire*, ce qui est au centre, ce qui est l'enjeu même des tableaux de cette exposition: le *regard*, c'est-à-dire l'action de l'oeil. Le spectateur, en quelque sorte, *se* rencontre dans ce dessin où il voit, lit à côté d'une grande tache et d'une plus petite le mot «regard». Autrement dit, ce mot lu le renvoie à l'origine même de sa lecture, au sens strict, au fait même du regard qui cherche à voir. Par le renvoi ainsi opéré, tautologiquement, ce dessin *dit* au spectateur ce qu'il *vit* ici et maintenant et insiste du même coup sur la fonction phatique en cause dans la relation à un tableau. Parce que dans ce qu'il donne à lire il fait voir (sentir) le regard, ce dessin indique et révèle ce qui ne se laisse pas normalement saisir dans la lecture, c'est-à-dire le fait de la faire.

Voir le regard c'est être sensible à la spécificité de la rencontre, s'arrêter sur la nature de la relation, mettre l'emphase sur le phatique. On a vu que l'attention portée à cette fonction menaçait le message (à dire). Si le mot est ici aisément lisible c'est effectivement pour rendre intelligible ce que toutes les autres oeuvres de Louise

4 Le féminin qui émerge ici n'est pas à confondre avec le féminisme (trop souvent une version de la Loi du Père, de la raison ailleurs retrouvée). La discussion de cette dimension féminine de la peinture se fera surtout à partir des textes suivants, auxquels on ne sera pas nécessairement fidèle mais qui serviront d'embrayeurs mixtes à notre spéculation (laxiste): R. Barthes, *Leçon*, Seuil, Paris, 1978, A. Ehrenzweig, *L'Ordre caché de l'art*, Gallimard, Paris, 1974, P. Bruckner/A. Finkielkraut, *Le nouveau désordre amoureux*, Seuil, Paris, 1977, J. Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, Seuil, Paris, 1980; auxquels s'ajouteront des réflexions commencées dans: «Risquer le geste», catalogue Denis Asselin, Galerie l'Anse-aux-Barques,

Musée du Québec, 1978, «La libération de la peinture», dans *Jackson Pollock: questions,* Musée d'art contemporain, Montréal, 1979, «Color and Beyond», catalogue Louis Comtois, Art Gallery of Ontario, Toronto, 1980, «L'ambiguïté des mots sur la peinture . . . de Louise Robert», catalogue, Galerie Jolliet, Québec, 1980.

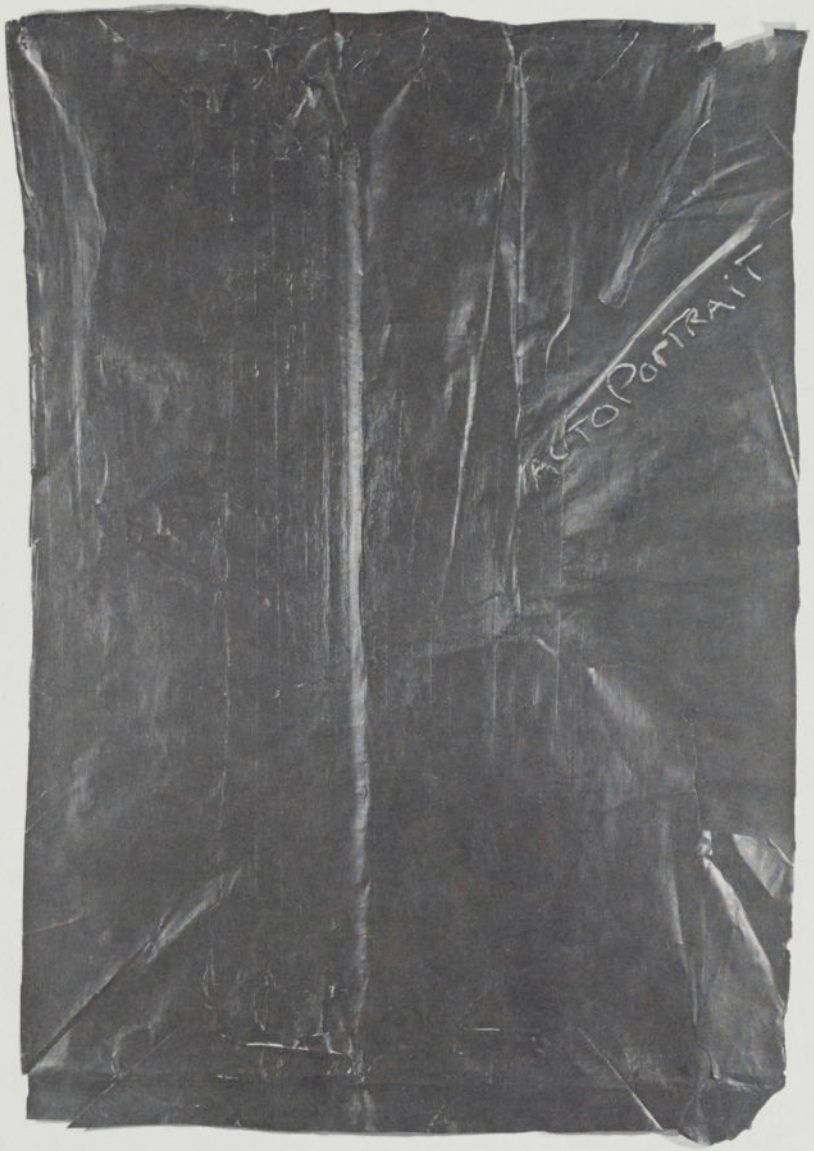
5 «Images d'écriture», catalogue Louise Robert, Galerie Curzi, Montréal, 1977.

6 Comme encore dans *N° 78-30* (2-1980), où se lit en anagramme «abandon», et dans *N° 78-31* (3-1980), où se lisent les lettres B et Z présentant ainsi un alphabet tronqué en son début.

*Entre deux jointures**, acrylique et papier de soie sur papier, 57 × 48 cm, 1/1975, collection Denyse Durivage, Montréal

Robert cherchent à «dire»; qu'il n'y est question que du regard. L'ancrage dans la fonction phatique permet de ne rien dire, de n'avoir rien à dire ou de dire n'importe quoi. Ce qui est une forme détournée du silence. La fonction phatique permet ainsi de se taire, c'est-à-dire maintient le contact sans obliger le visible à produire du signifié, une forme (au sens gestaltiste), un objet (au sens psychanalytique). En d'autres termes, le référent des tableaux de Louise Robert est l'absence de référent. De là l'impression de vide qu'ils peuvent créer.

Regarder sans voir. Ces tableaux plongent donc le spectateur dans ce genre d'attention indifférenciée (opposée par A. Ehrenzweig à l'attention consciente nécessaire à la Gestalt), de distraction, où le balayage (*scanning*) du regard vagabonde, selon de multiples inflexions, sans articulation précise de ce qu'il rencontre, comme s'il oubliait à mesure en se déplaçant. Un tel regard vacant (A. Ehrenzweig) contribue favorablement à l'impact émotionnel. Le tableau *N° 78-27* (1-1980) mérite à ce propos d'être regardé de plus près. Le grand champ à peine accidenté est discrètement traversé à l'horizontale par deux obliques irrégulières et segmentées. La reprise au crayon à l'huile de la ligne grattée (mais laquelle en réalité fait écho à l'autre?) oblige à penser le statut de la grande surface presque vide[6]. Par rapport à la ligne qui s'y superpose il fait office de fond, mais la ligne grattée, comme une fissure dans ce fond, laisse entrevoir un autre fond qui transforme le premier en forme. C'est l'ambiguïté de la surface colorée que je veux marquer ainsi: qu'elle soit marquée de grattage, de textures, de mots ou tout simplement moirée, elle reste un *lieu unique* où les contrastes produits par la présence d'éléments diversifiés peuvent créer des dissonances mais sans définir clairement un fond dont se distingueraient des formes. C'est le défi des récents tableaux de produire la dé-différenciation des espaces des mots et des taches. Nous y reviendrons. Il n'y a donc en réalité qu'une *surface* «égalisée» où l'hétérogène existe sans hiérarchie. Même lorsque les contrastes sont tendus, l'excès de la disjonction vise cette indifférenciation. C'est pourquoi dans le tableau *N° 78-29* (2-1980) la condensation des taches en bas à gauche apparaît comme une accélération des gestes pour couvrir



*N° 362**, acrylique, crayon à l'huile et tampon sur papier de rebut, 96×67 cm, 2/1980, collection particulière, Montréal

d'une rature le mot «reste». Effacement, retour sur l'écrit, donc geste après coup (de langage), pour indiquer ce qui reste, après le «reste» raturé, tout autour, et qui est le corps qui cherche à s'«écrire» picturalement. On notera aussi à la suite de cet exemple que les mots dans les tableaux n'en sont pas les titres et restent par conséquent matière picturale et non indices de lecture pointant le tableau de l'extérieur[7].

On peut lire dans un dessin de 1980, *N° 362* (2-1980), le mot «autoportrait». Ainsi, ce mot se tient au lieu même de ce qu'il désigne normalement comme titre, c'est-à-dire la forme analogique que les autoportraits présentent. Il serait absurde d'y interpréter une représentation symbolique (néant, tristesse, pessimisme, etc.!) de l'artiste s'abîmant dans la surface noire. S'il y a effectivement ici un deuil de l'icone (au sens de Peirce) c'est pour mieux manifester la surface peinte où justement se présente l'artiste comme corps fait peinture. (Ce qui jette un doute sur le lieu réel de l'autoportrait dans les autoportraits iconiques). Par le mot à la place de l'image se trouve évanouie la référence, c'est-à-dire la forme spéculaire normalement importée du miroir dans l'autoportrait, pour rappeler ce qui reste alors de cette relation au miroir: le regard sans objet. Comme si le stade du miroir, formateur du «Je» (Lacan), était reformulé ici pour retarder la formation du sujet en maintenant l'indifférenciation (à la Mère), c'est-à-dire, dans le tableau/miroir, en rendant visible la pleine présence du fond. Lorsqu'ainsi aucune sélection de formes n'est imposée, par absence ou lorsque la disjonction des éléments divers se résorbe en un continuum multidirectionnel (sans vectorisation signifiante, c'est-à-dire privilégiée), l'attention indifférenciée, inconsciente, «subliminale» (A. Ehrenzweig) déplace la vision à la manière des opérations du processus primaire. Stade pré-subjectif où le corps encore fragmenté jouit indépendamment, sans culpabilité, de toutes parts; mais aussi stade où le regard anime le narcissisme. Parce que la peinture de Louise Robert est faite pour l'oeil elle cherche à se faire perverse polymorphe. C'est sur ce terrain qu'il faut la suivre, c'est-à-dire dans la couleur de ses tableaux.

7 Les titres des tableaux sont une numérotation qui ne suit pas l'ordre chronologique de production; les tableaux sont titrés/numérotés seulement lorsqu'ils sortent de l'atelier (expos, ventes). Ainsi *N° 270* est postérieur à *N° 272* en termes de production; dans la parenthèse le chiffre précédant l'année indique le mois de production. Les dessins suivent le même principe. Ainsi les oeuvres «sans titre» n'ont jamais quitté l'atelier. En 1978, les tableaux commencent une nouvelle numérotation (ex. *N° 78-1, N° 78-15*) décrivant l'ordre de production.

Si nous pouvions remonter plus loin que les oeuvres ici exposées (si l'artiste avait eu le courage ou l'audace de ce retour) nous trouverions non seulement des cordes sur la toile mais aussi et surtout des couleurs stridentes que Louise Robert nommait alors elle-même «vert-frousse» et «rose-putain» et dont *Catch-up vert* de 1974 garde encore des traces. Les tableaux postérieurs n'ont pas véritablement renoncé à l'intérêt pour ces couleurs. Si le rouge éclate dans les tout récents tableaux et si le tachisme s'y accentue en même temps que l'éclaircissement c'est parce qu'ils osent révéler ce que beaucoup d'autres tableaux refoulaient (littéralement). Les tableaux «noirs» de Louise Robert ne sont pas noirs. Dans le tableau *N° 78-23* (10-1979) la percée de mauve ouvre sur ce que les autres tableaux «noirs» cachent: les multiples couleurs au fond. En fait, elles ne restent pas au fond mais *s'infiltrent* dans le noir lui-même. D'où les effets de transparence et d'opacité, les plages mates ou luisantes, les rayures et les moires qui font vibrer la surface des tableaux. Remplacées (sublimées) par le travail graphique variant de la construction simple comme dans «sans titre» (5-1978) à l'organisation échevelée comme dans *N° 78-10* (3-1979), c'est-à-dire d'excès en excès (hystériques), ces couleurs retenues sont symptomatiques d'un contrôle (phobique) de la gestualité automatiste et du tachisme expressionniste. Non pas que ces formes de production soient en elles-mêmes négatives mais parce qu'elles restent trop entachées de symbolisme. À l'opposé, une couleur minimale, sage, «formaliste», n'échappe pas non plus à l'ordre rationnel de la signification et témoigne encore plus, car elle participe à sa manière aux rites de *purification* de la peinture (C. Greenberg), d'une aversion considérable pour la couleur. La couleur est abjecte. Mais pourquoi avoir peur des taches de rouge, de jaune, de bleu?

Je crois que ce point mérite qu'on s'y attarde car il en va de la pertinence même de cette exposition. L'histoire de la peinture depuis la Renaissance est une litanie de tabous et de prescriptions. C'est donc dire que la peinture est ainsi traversée par le *religieux*. Et les interdits concernent essentiellement la couleur: elle ne doit pas rester *tache*. Les ordres de la figuration, du dessin, du

*Catch-up vert**, acrylique et cordes sur toile, 71 × 41 cm, 9/1974, collection Denyse Durivage, Montréal

finito, du symbolisme, du conceptuel, etc., ont tous pour fonction de *systématiser* la couleur, c'est-à-dire de la maîtriser pour qu'elle ne soit pas impropre à rendre la signification. Bref, codifier (sociabiliser) le maculage de la toile, refuser tout ce qui fait figure de souillure. La couleur présente mais en quelque sorte invisible doit générer du signifié. Le regard transite ainsi vers ce signifié dans des dispositifs qui se chargent de la neutralisation des affects que la couleur pourrait produire pour elle-même et qui garantissent l'existence et la cohérence d'une sociabilité sans heurt de sujets. Du tableau d'histoire hérité de la Renaissance à la peinture minimaliste (pour ne citer que les manifestations radicales) la couleur n'a pas cessé d'être moralisée, idéalisée[8]. Ce qui est sans doute la reprise sur un mode symbolique, religieux (c'est-à-dire qui permet de *rassembler*), d'une peur fondamentale: la souillure de l'inceste. Réconciliation donc, dans l'ordre du social, d'une phobie de la Mère et soumission conséquente à la Loi du Père. Les modalités historiques de cette récupération de l'angoisse originelle seraient à examiner dans toutes les subtilités de ses dispositifs, mais on ne retiendra ici que le fait qu'ils refoulent, entre autres, tout ce qui concerne l'érotisme anal et tout ce que ce dernier importe du rapport à la mère (impératif d'exclusion). À se rappeler la relation, de jouissance, que l'enfant-peintre établit avec ses excréments, se condensent alors les problèmes de la limite (dedans/dehors, sujet/objet), du processus primaire (pulsion de mort/pulsion d'Éros, douleur/plaisir), d'où émergence de la question du féminin dont on a parlé plus haut et qui fait de la peinture, c'est-à-dire de la couleur, un lieu propice à sa libération. L'histoire de la peinture, de la peinture comme langage univoque, n'ignore pas cette dimension féminine. Au contraire, l'acharnement qui s'y déploie à policer la couleur témoigne d'une conscience aiguë de son existence et de sa puissance qui menace la fragilité des systèmes symboliques. Dans l'ensemble des règles du jeu du langage de la peinture il est pourtant possible de produire des coups, par ruse ou même par tricherie, qui la remanient pour ramener au seuil du langage l'indifférenciation, pour la ramener au stade du narcissisme primaire. Voilà une peinture pour l'oeil, érotique (G. Bataille). Il n'y aura que ceux qui *savent* ce qu'est *la* peinture pour s'élever contre les tableaux de cette exposition et oser dire qu'ils n'en sont pas ou pas de la bonne.

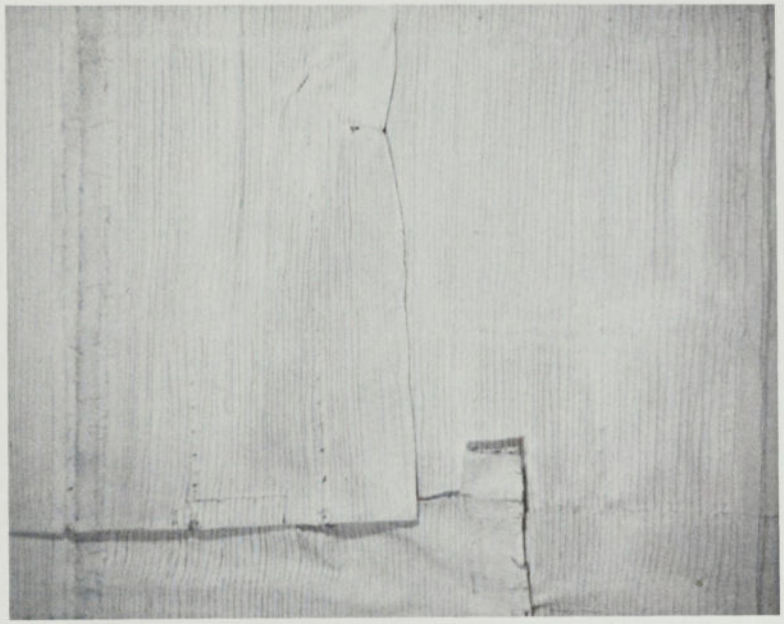
Les interdits religieux sont avant tout des interdits de comportement (J. Kristeva). Ce qui fait problème est donc davantage le *peindre* que la peinture, c'est-à-dire dans la peinture les traces qui gardent le souvenir du corps. Du corps libre, comme il peut l'être dans la danse; du corps sans sexe, ou plutôt dans lequel coexistent sans discrimination les deux sexes. Ce corps, à moins d'être ritualisé, symbolisé, reste toujours une pression sur les limites du social dont l'ordre risque alors de péricliter. Il me semble que c'est ce corps complexe que cherche à retrouver la couleur libre dans la peinture; ou bien que c'est l'énergie de ce corps libidinal incontrôlé qui prend *figure* (J.-F. Lyotard) dans la couleur qui tache la toile sans devenir purement *signe*. Brièvement, rappelons-nous l'étrange terminologie utilisée à propos des tableaux «fauves», et surtout à propos de ceux de Matisse, lors du Salon parisien de 1905. Sur le plan formel: bariolage, barbouillage, exercice; sur le plan sémantique: sauvagerie, enfantillage, folie. Voilà l'effet du «vert-frousse» et du «rose-putain». Décodification brutale qui, surtout lorsqu'elle s'attaque à la figure humaine, est intolérable. Errance de la couleur-pulsion sans *objet* qui transforme la surface tachetée en un labyrinthe où le sens se perd. Domaine des affects où il est offert d'aimer sans gêne la Mère, d'être féminin, de se faire rayonnant(e).

On a dit plus haut que le graphisme, une certaine forme d'«écriture», avait pris la relève des effets de la couleur stridente, irrespectueuse. En fait ce graphisme a repris aussi la fonction *formelle* des cordes, du reste colorées, qui couvraient les tableaux que Louise Robert exposait à la galerie Bourguignon en 1974. Ces cordes ne servaient qu'à insister sur la texture de la toile et sur la manipulation des matériaux assemblés. Puis la corde est

8 *Cf.* pour un développement plus détaillé de ce point «La libération de la peinture», texte cité.

devenue fil, et la forme couture. Un tableau de 1975, discrètement (presque timidement) présenté lors de l'exposition des dessins-«écritures» à la Galerie Curzi en 1975, mérite d'être ici rappelé. La corde pâle ou foncée sert dans ce cas à coudre ensemble des morceaux de canevas brut. La surface obtenue est irrégulièrement couverte d'un semblant d'écriture et aussi de ratures. Puis une flèche coiffant un X dirige le regard vers une condensation de graphisme. Ce qui me retient dans ce tableau est le glissement qui s'opère de la couture au dessin ou à l'écriture: mélange qui tend à créer une indifférence, une équivalence entre les médiums et les procédés et qui plonge aussi le spectateur dans une atmosphère d'erreur. Reprise, rature, souillure de la surface. Le titre de ce tableau est *Mauvaise adresse:* errance donc, départ qui ne trouve pas sa fin. Déplacement sans apaisement, dérive, nomadisme. D'autres tableaux, à peu près blancs cette fois, comme *N° 295* (12-1975) très chargé ou comme celui (maintenant détruit) qui fut présenté à Forum 76 au Musée des Beaux-Arts de Montréal, juxtaposent et superposent couture, graphisme, écriture, peinture. En eux, toujours, l'impression d'*actes manqués.* Mais le rapprochement couture-écriture, particulièrement sous la forme que prendra cette écriture dans l'envolée des dessins de 1975 à 1977, laisse soupçonner qu'il y a dans ces perpétuels dérapages la ruse de Pénélope, c'est-à-dire l'agitation de la pulsion de mort et de la pulsion d'Éros qui pousse à retarder la fin, à inaccomplir la forme qui sera malheureusement trop signifiante. Les *écritures ratées* de Louise Robert sont des *figures* d'amour car elles sont couleur-pulsion.

Lorsqu'en 1976 je m'étais appliqué à décrire la déconstruction et la critique qui s'élaboraient dans le passage des *vraies* aux *fausses* écritures, malgré la scientificité du lourd et complexe appareil théorique de la sémiologie mobilisé à cet effet, une somme considérable de métaphores à connotation religieuse traversait (s'infiltra dans) le texte. On pourrait les condenser dans cet exemple: «chute de l'écriture dans la matérialité du signifiant opacifié». Il s'agissait pourtant de décrire le domaine libérateur du poétique. Les métaphores sont survenues parce que le texte s'énonçait du point de

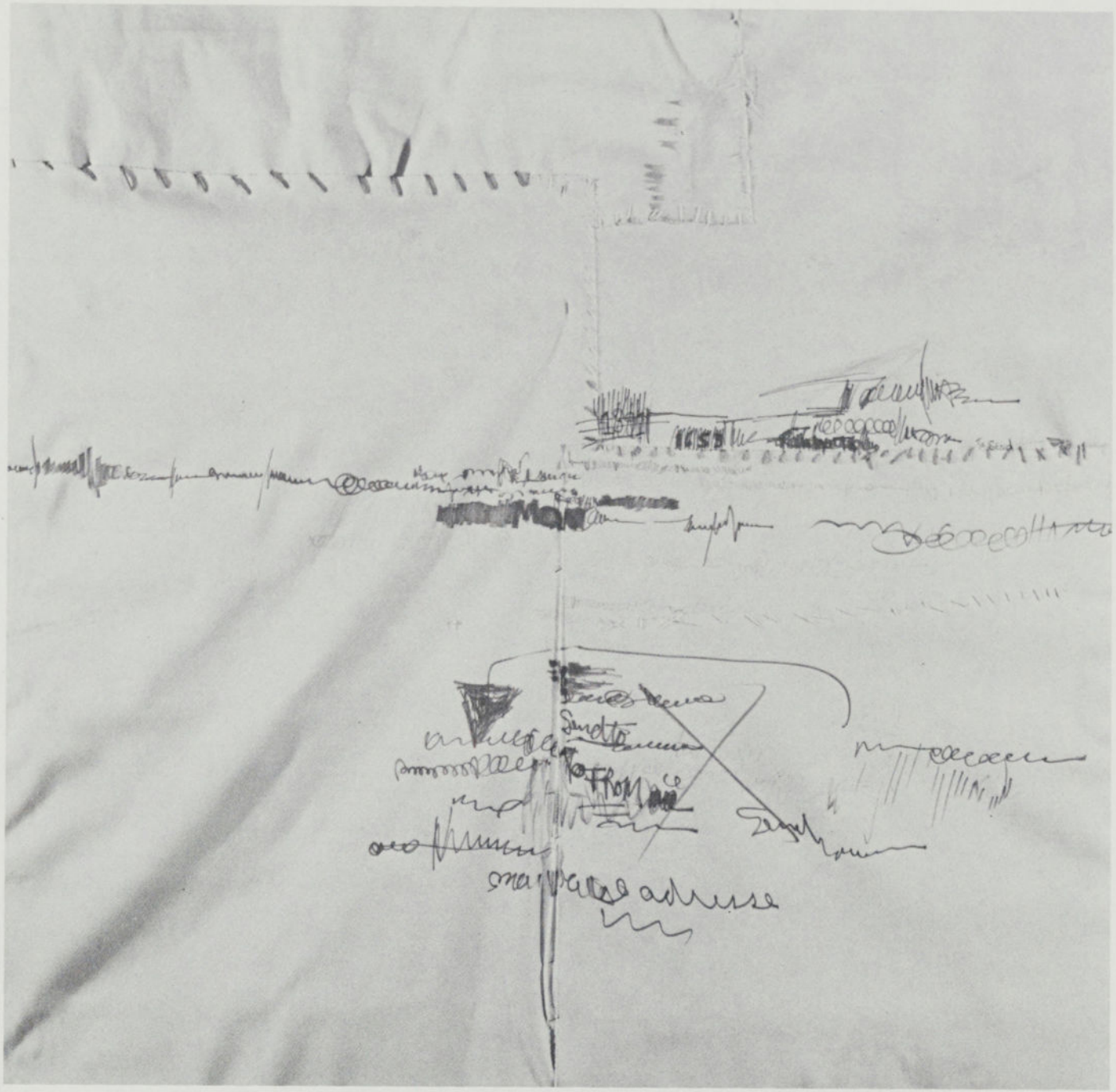


*sans titre**, acrylique et graphite sur bâche cousue, 152×122 cm, 9/1975, détruit

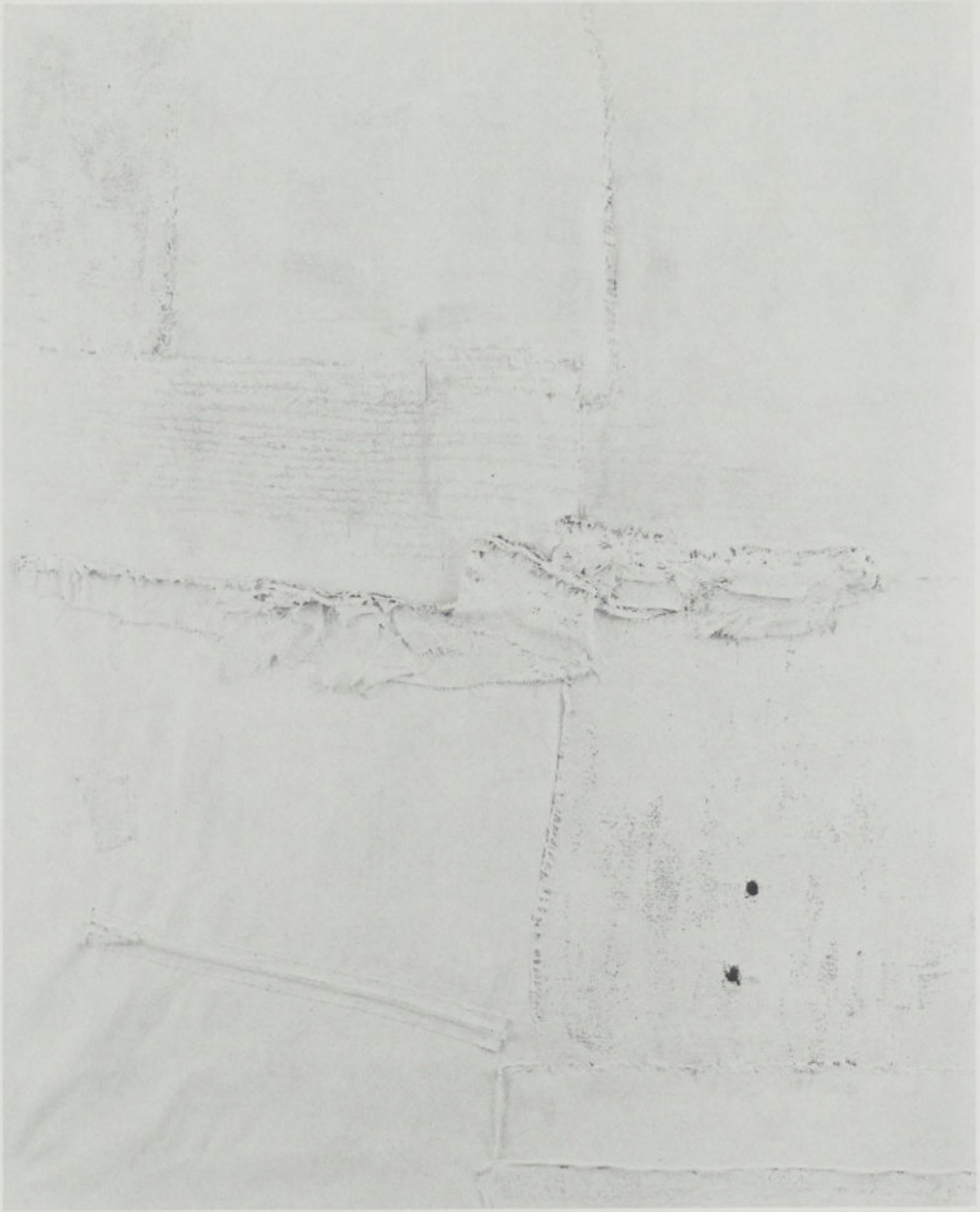
vue de la sémiologie. Sans renoncer à cet appareil théorique, mais en lui reconnaissant toutefois son caractère *secondaire*, on pourrait s'en tenir en deçà pour formuler plus positivement les formations singulières de ce qu'autrement on appelle le chaos ou le désordre des processus *primaires.* Il n'y a désordre que d'un point de vue *formaliste*. J'ajouterais qu'il n'y a de désordre que lorsqu'il y a point de vue, c'est-à-dire immobilisation pour tout saisir dans une seule perspective. Tout ce qui refuse alors de se (con)former est à rejeter, impropre. À moins que la résistance du processus symbolique réussisse à *pouvoir* coder les expressions de l'inarticulation du monde pulsionnel (comme à propos de l'*action painting* par exemple). Mais cela se passe alors toujours au niveau du discours et non dans la peinture elle-même. Le métalangage exorcise (le féminin).

1
N° 271, acrylique sur toile, 122×112 cm,
6/1975, collection de l'artiste

2
N° 272, acrylique et aluminium sur toile, 122×112 cm, 6/1975, collection de l'artiste



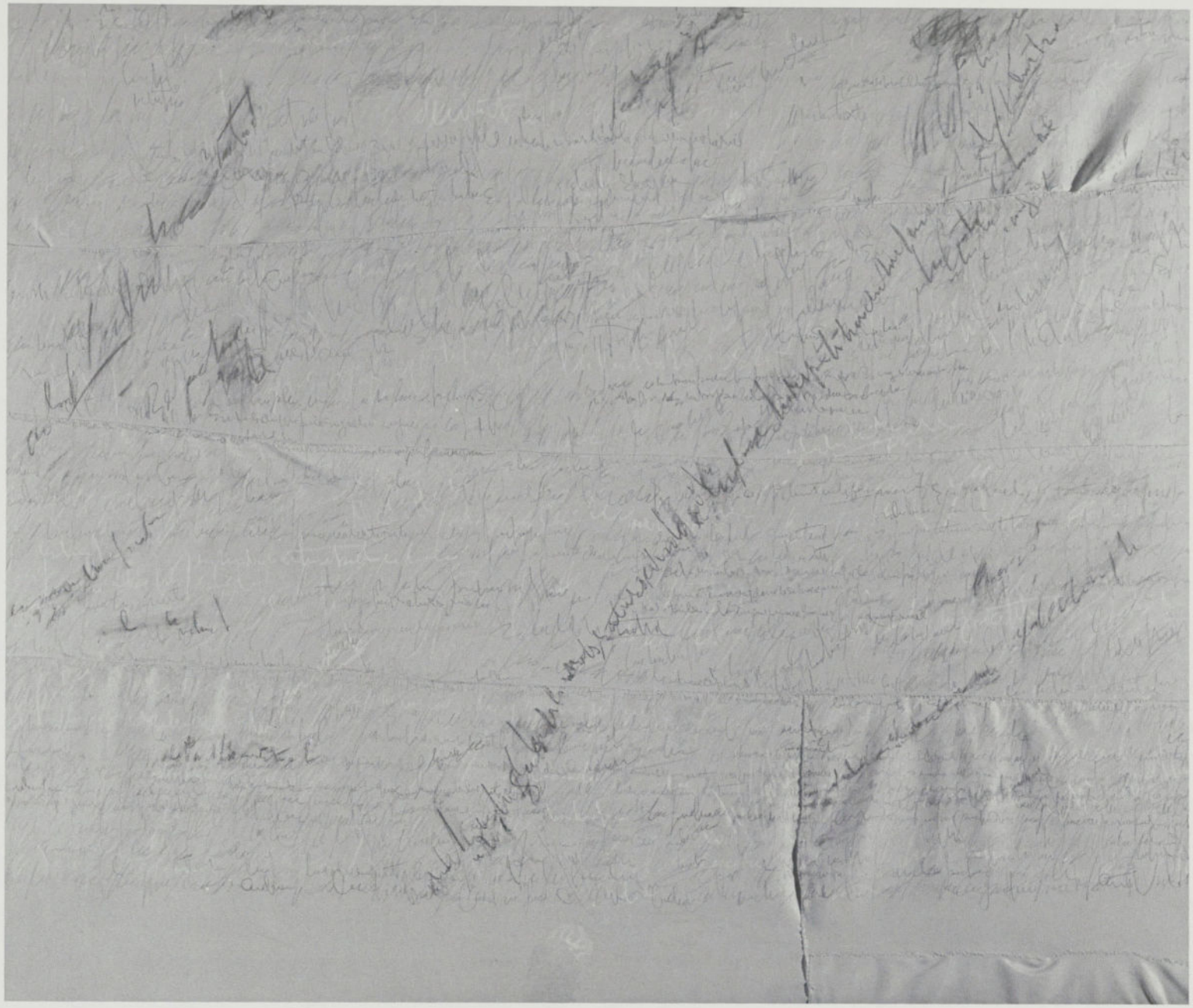
3
N° 270, crayon feutre et graphite sur bâche cousue, 122 × 113 cm, 9/1975, collection de l'artiste



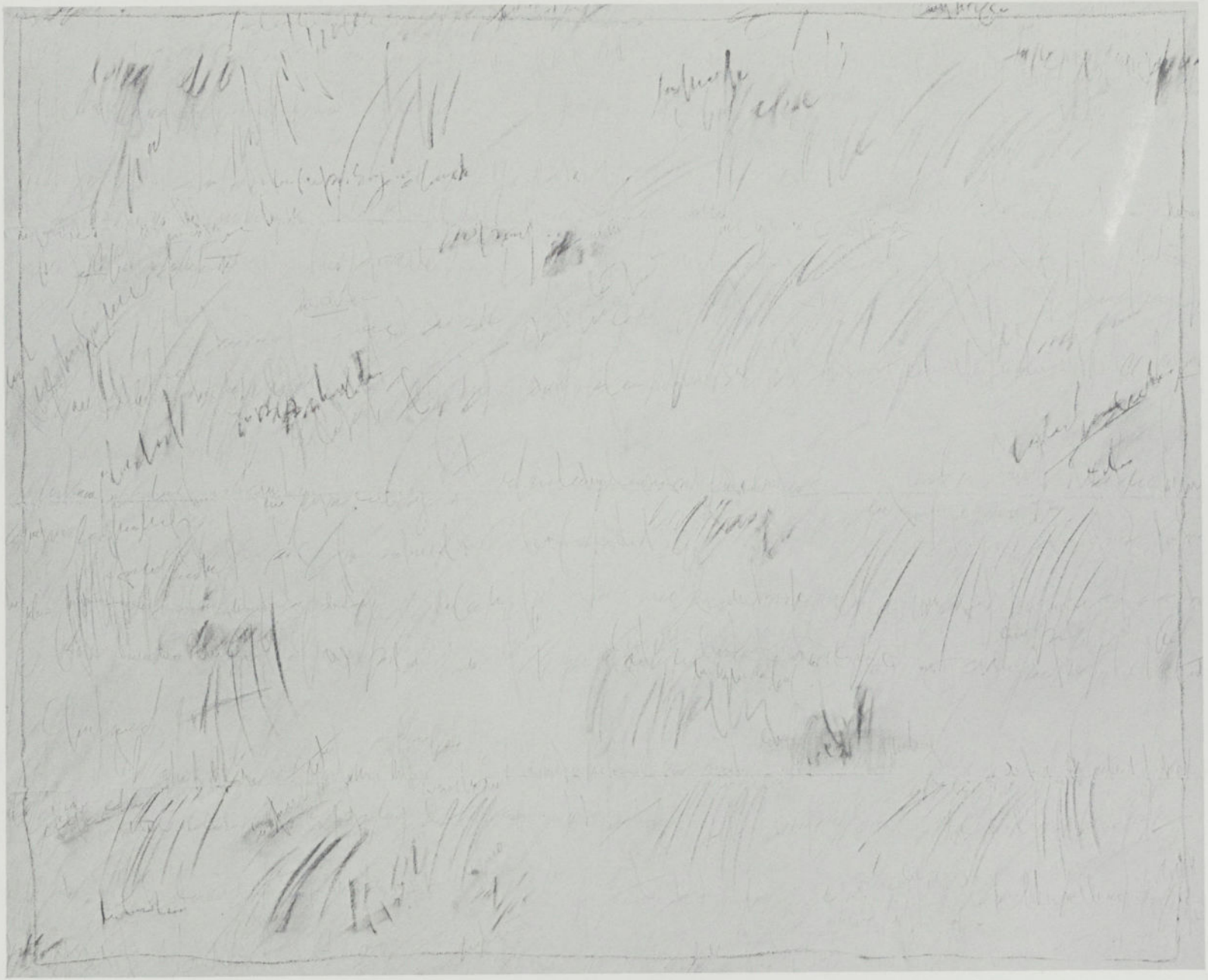
4
N° 295, acrylique, collage et graphite sur bâche cousue, 153×122 cm, 12/1975, collection particulière, Montréal

Que la surface soit totalement et à peu près également *travaillée* de graphisme comme dans *N° 78-10* (3-1979) ou qu'elle soit plus dissonante et déséquilibrée comme dans les tout récents tableaux où les mots écrits contrastent fortement avec les parties de plus en plus tachistes, c'est la même indifférenciation des *valeurs* des régions du plan qui persiste. Pas de quadrillage hiérarchique de la surface (du corps) du tableau; partout une petite peau colorée qui palpite et s'offre à la jouissance (au regard) sans vectorisation focalisatrice, sans effondrement en un point, un seul point où tout fuirait et s'évanouirait comme quand le désir meurt dans le sperme écoulé (précipité) là où le plaisir risque de devenir production. Les tableaux de cette exposition sont des surfaces érotisées au féminin.

Refuser l'ordre exclusif du phallus, mettre en veilleuse la rationalité et le symbolisme, c'est par conséquent proposer pour la peinture une nouvelle forme de contact; en d'autres termes, une fonction phatique qui ne soit pas une connexion mais au contraire une errance sur les points multiples des ramifications rhizomatiques afin qu'il n'y ait pas prise. Le passage aux tableaux a permis à Louise Robert de donner de l'expansion à l'univers de ses dessins. Les grands formats actuels exacerbent l'in-définition des formes et la dissémination des régions hétérogènes, conviant ainsi le spectateur à regarder différemment, c'est-à-dire indifféremment ici et là: où ça l'attire, où ça pointe. Les arrêts du spectateur, des spectateurs, seront donc singuliers, comme dans une conversation où chacun se branche tout à coup sur un mot pour faire dévier la conversation sur un autre sujet ou tout simplement pour rêver en silence au milieu de ce qui n'a plus que valeur de bruit. On pourrait donc encore ici s'arrêter sur tel ou tel autre élément d'un des tableaux comme on l'a déjà fait à propos de quelques-uns en ignorant les autres que d'aucuns trouveront plus intéressants. Ce serait prendre encore le temps de se faire plaisir et à la fois, comme on l'a dit, retarder la fin inévitable. Cependant, puisque les tableaux sont intarissables, encore ceci à propos du tableau *N° 78-26* (12-1979).

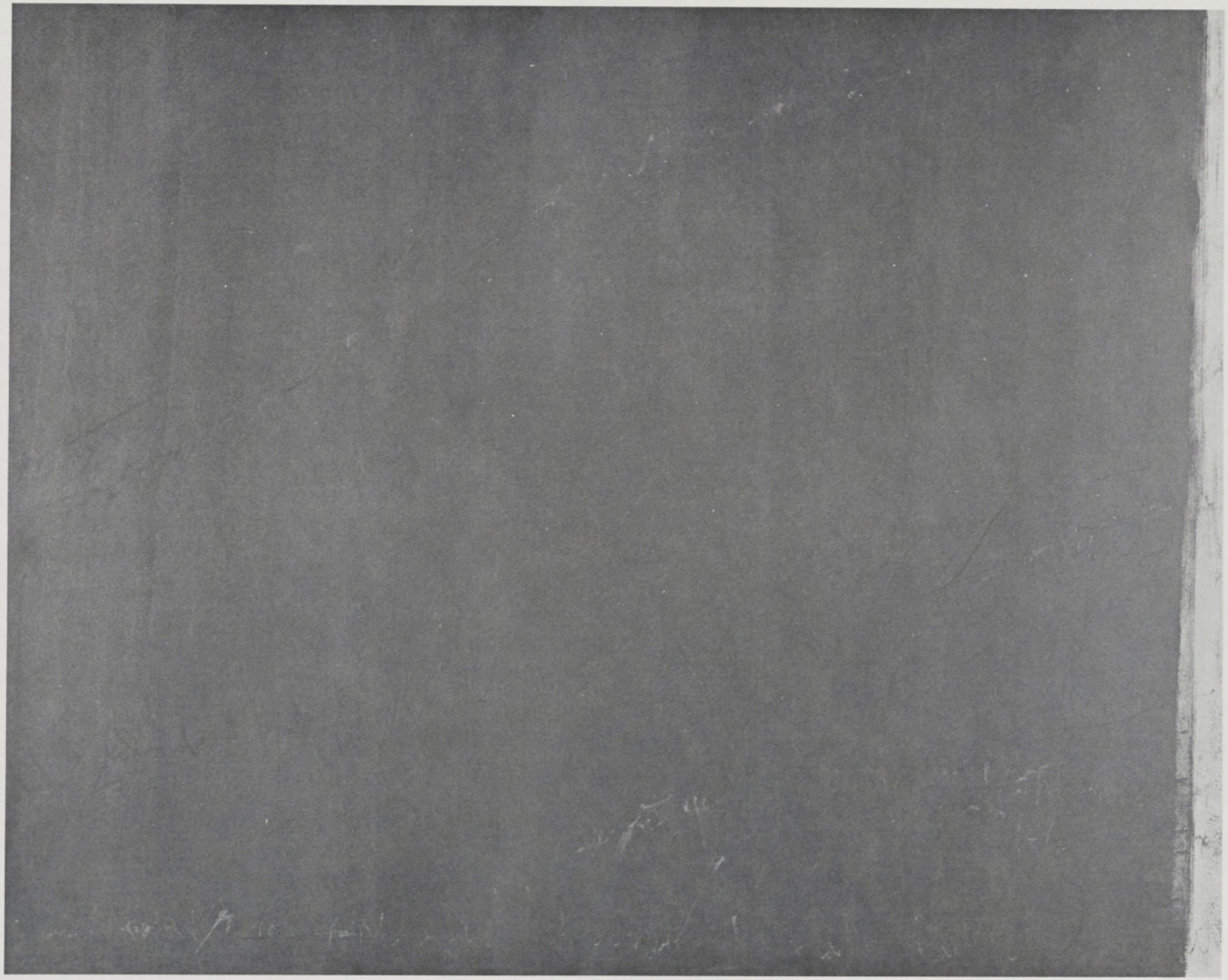


5
sans titre, acrylique, graphite et pastel sec sur bâche cousue, 155×183 cm, 12/1976, collection de l'artiste



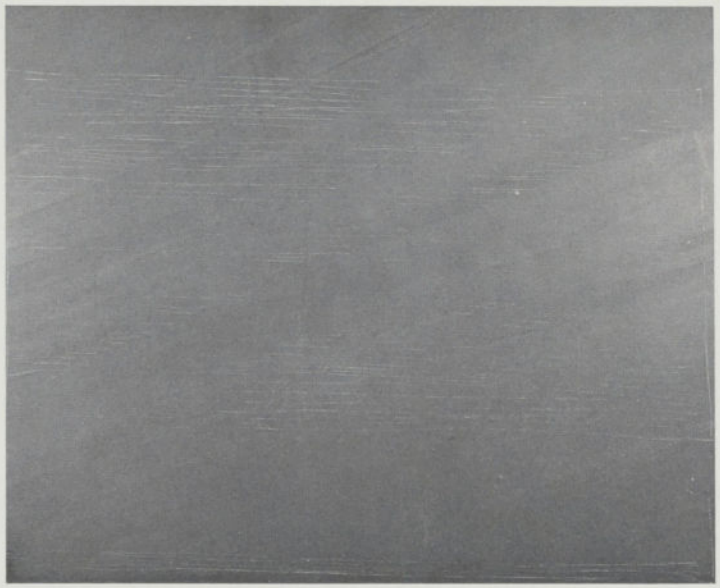
6
N° 311, acrylique, graphite et pastel sur bâche cousue, 122×152 cm, 2/1977, collection Musée du Québec, Québec

7
N° 322, acrylique, pastel sec et graphite sur toile, 122×152 cm, 11/1977, collection de l'artiste



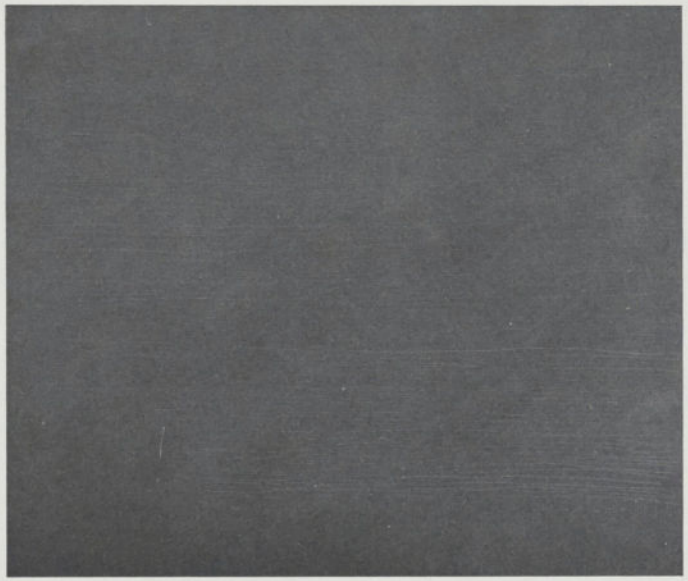
8
N° 323, acrylique et graphite sur toile, 122×152 cm, 12/1977, collection Anne et Richard, Montréal

9



10

11



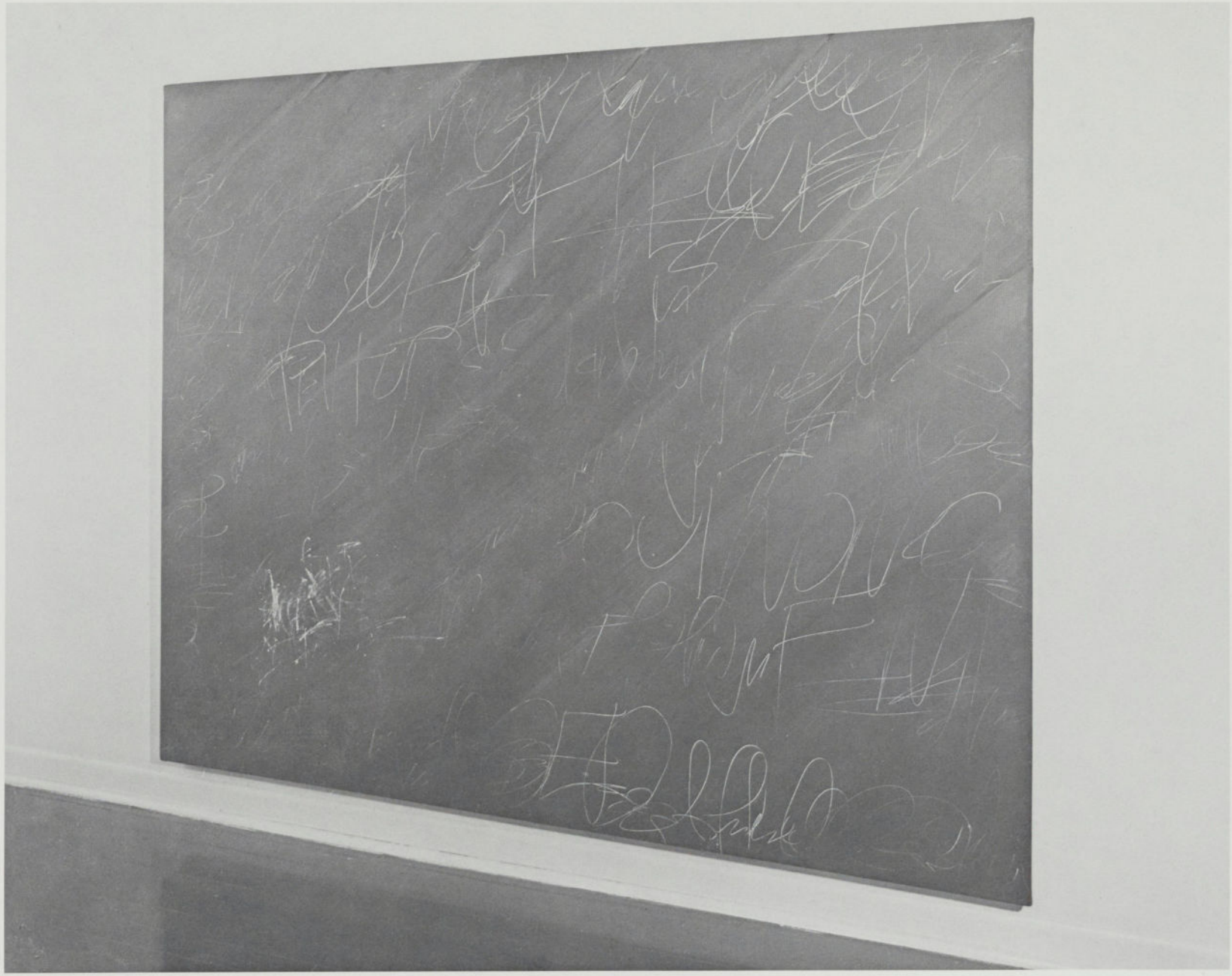
12

9 *N° 319,* acrylique et grattage sur toile, 152×182 cm, 1/1978, collection de l'artiste

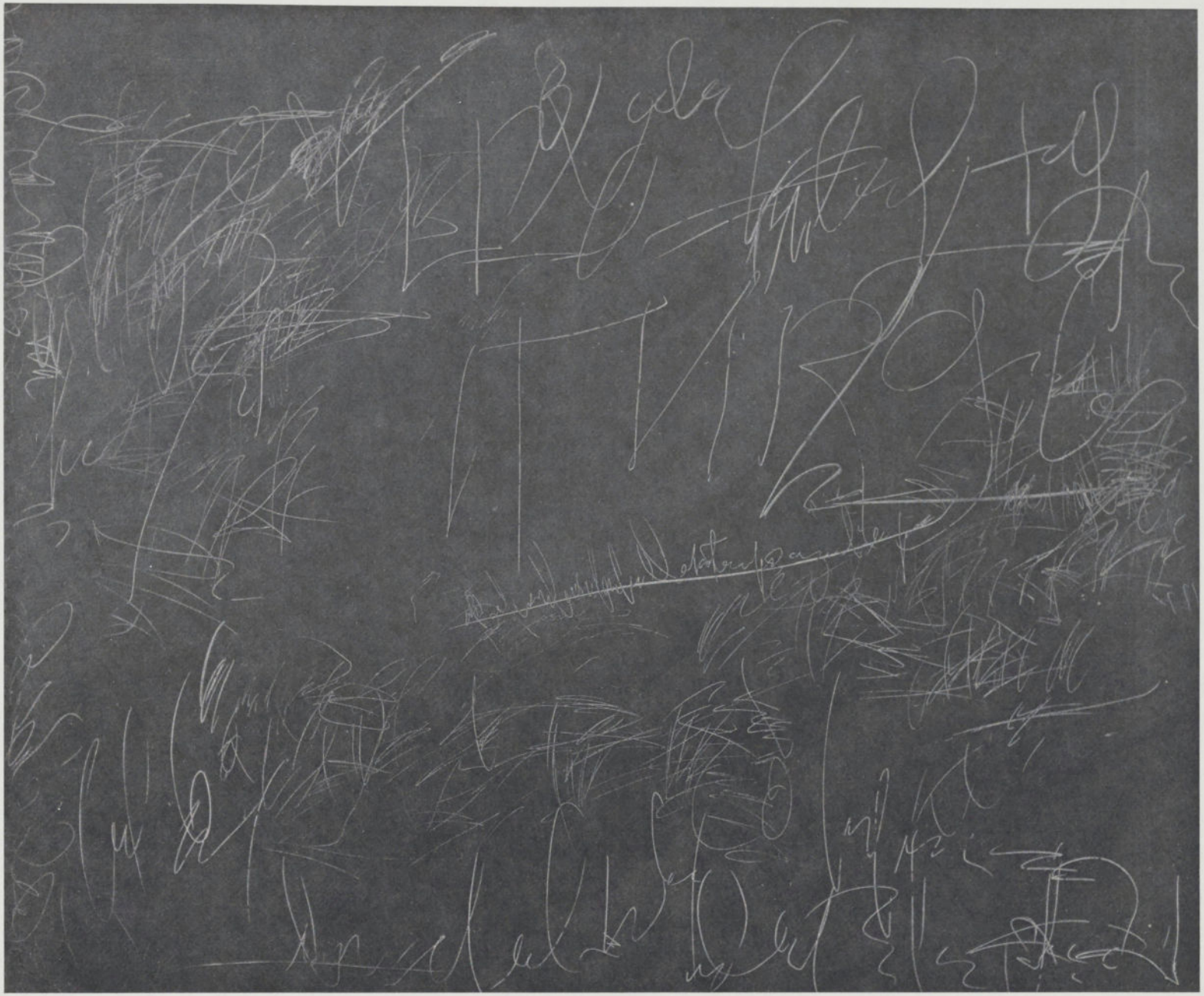
10 *sans titre,* acrylique sur toile, 122×152 cm, 5/1978, collection de l'artiste

11 *N° 78-1,* acrylique sur toile, 152×184 cm, 9/1978, collection Musée d'art contemporain, Montréal

12 *N° 78-4,* acrylique sur toile, 152×184 cm, 10/1978, collection Galerie Jolliet, Québec



13
N° 78-10, acrylique et grattage sur toile, 152×184 cm, 3/1979, collection de l'artiste



14
N° 78-11, acrylique sur toile, 152×184 cm, 4/1979, collection Galerie Jolliet, Québec

Dans ce tableau la rupture physique de l'espace (diptyque) est d'une certaine façon corrigée par la composition-inscription qui enchaîne, en les débordant, les deux parties. L'idée de la frontière et de son franchissement se trouve ici matérialisée. D'autre part, le mot «FLAG», en plus de rappeler une oeuvre de Jasper Johns (auquel la texture moirée de la surface n'est pas sans allusion), permettrait de décrypter aussi une source autobiographique: les initiales des membres d'un couple (F.A. et L.G.) qui feraient lire dans le chiasme qui entrelace les signes de ce couple (féminin/masculin) l'unité qui régit l'oeuvre cependant marquée par le schisme de la surface du reste fort insistante sur les oppositions de traitement. Plusieurs occasions s'offraient ailleurs de faire intervenir des références à la biographie de Louise Robert. Je les ai systématiquement évitées pour insister sur le fait que l'utilisation de la théorie psychanalytique *n'est pas* ici une *analyse* de l'artiste mais une manière de comprendre (tel qu'on a défini cette opération spéculative) les dispositifs des tableaux eux-mêmes. C'est pourquoi la notion de féminin n'est pas à rattacher au fait que l'artiste soit une femme. Un homme pourrait produire cette peinture féminine. Toutefois, à cause de la condition historique (répressive) imposée au féminin, il n'est pas étonnant que la femme (féministe) sente parfois plus urgemment et plus violemment le besoin d'une libération. J'ignore si ces tableaux sont féministes, mais je sens qu'ils sont féminins. Et que la biographie s'infiltre dans ces tableaux comme l'exemple ci-haut le montre, cela est indéniable. Ce qu'il importe cependant de reconnaître est que, d'une part, elle introduit dans la couleur un élément qui en accentue l'hétérogénéité et l'effet de polysémie, et que d'autre part, sur le plan formel, elle sert d'embrayeur au déplacement de l'énergie libidinale et métamorphose ainsi le biographique en pictural[9].

Je soupçonne d'ailleurs l'artiste de glaner, non sans raison, les mots qu'elle utilise depuis quelque temps pour ses tableaux dans des lectures ou des conversations. Avec eux, d'un tableau à l'autre, une longue phrase pourrait aussi se construire. Ce serait oublier qu'ils sont devenus peinture, qu'ils ne sont pas vraiment à lire mais à regarder. Il est bien que tous ces tableaux ne soient pas ici

9 J'ajouterai comme exemple de métamorphose ceci: dans un dessin de 1975, *Entre deux jointures* (1-1975), on peut reconnaître en bas à gauche l'empreinte d'une main, celle de l'artiste. L'icone *indicielle* existe encore dans les récents tableaux mais sans produire d'*image*: depuis le tableau *N° 78-10* (3-1979) où l'on peut lire le mot «peinture» gratté dans la couleur, Louise Robert travaille directement avec sa main, non seulement pour tacher le fond mais aussi pour écrire.

15
N° 78-14, acrylique sur toile, 152×184 cm, 4/1979, collection L. Gratton, Montréal

16

17

18

19

16 *N° 78-15,* acrylique sur toile, 152×184 cm, 5/1979, collection Banque d'oeuvres d'art, Conseil des arts du Canada

17 *N° 78-17,* acrylique sur toile, 152×244 cm, 7/1979, collection Galerie Jolliet, Québec

18 *N° 78-26,* acrylique sur toile, 183×305 cm, 12/1979, collection Galerie Jolliet, Québec

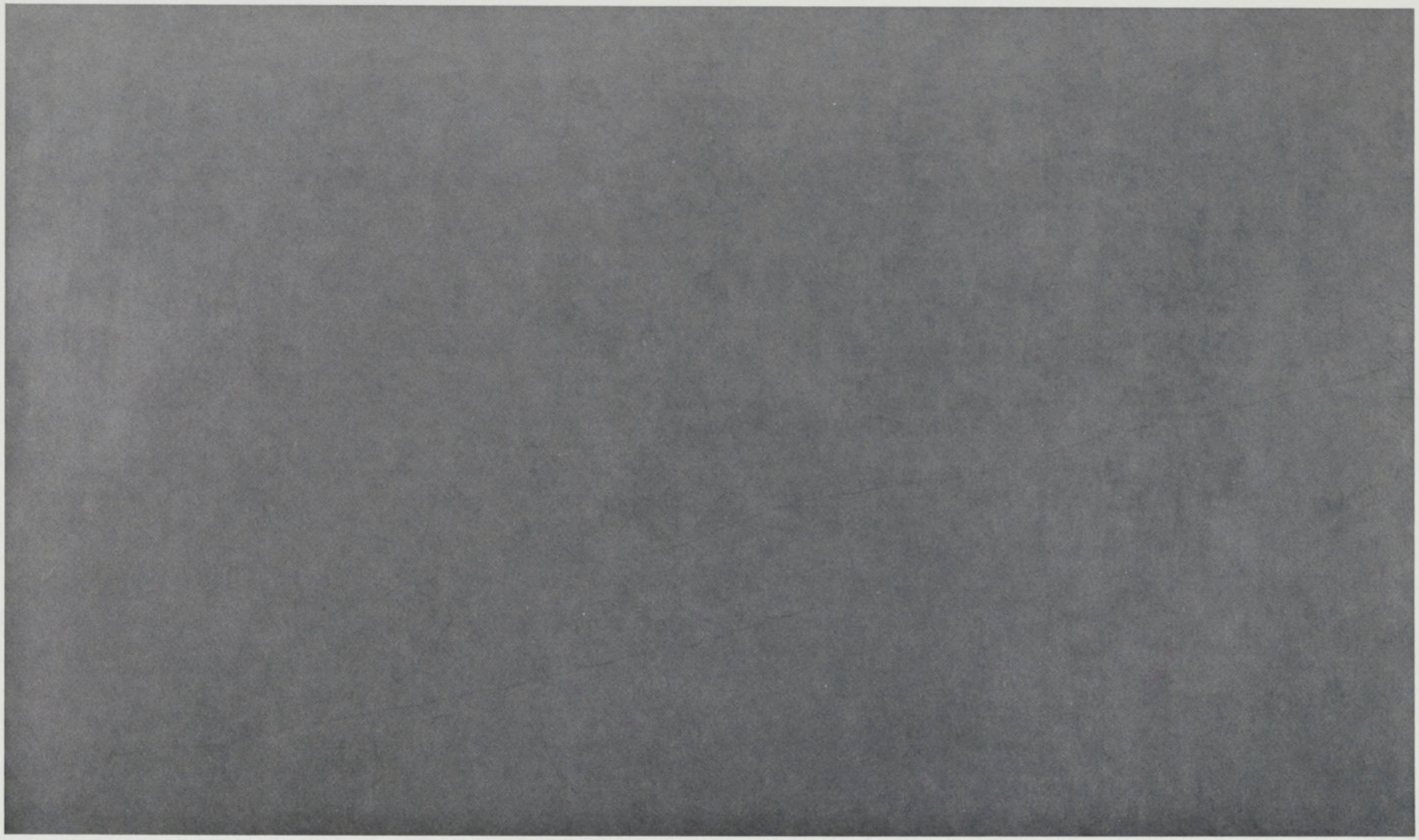
19 *N° 78-29,* acrylique sur toile, 152×244 cm, 2/1980, collection Galerie Jolliet, Québec

présentés; ceux qui restent brisent ainsi la chaîne qu'on serait tenter de former. À regarder chaque tableau de près on remarquera que ces mots sont très souvent répétés ou rompus (anagramme, aphérèse, apocope, etc.). Qu'on n'y lise pas des troubles de langage mais plutôt comme dans les mots d'esprit et les actes manqués (qui ne sont pas à interpréter à la faveur d'une signification cachée ou latente mais dans l'énergie libidinale métamorphosée que leur forme même manifeste) un jeu qui rend le langage séduisant, érotique. Le plaisir donné par ces formes stoppe les censures du processus secondaire (le besoin de signifier). En s'opposant au réseau complexe des taches, ces mots peints, ces mots-peinture, signalent l'étroitesse de la langue comme savoir-dire. C'est ce malaise du sujet dans la langue qui le fait peindre (P. Sollers).

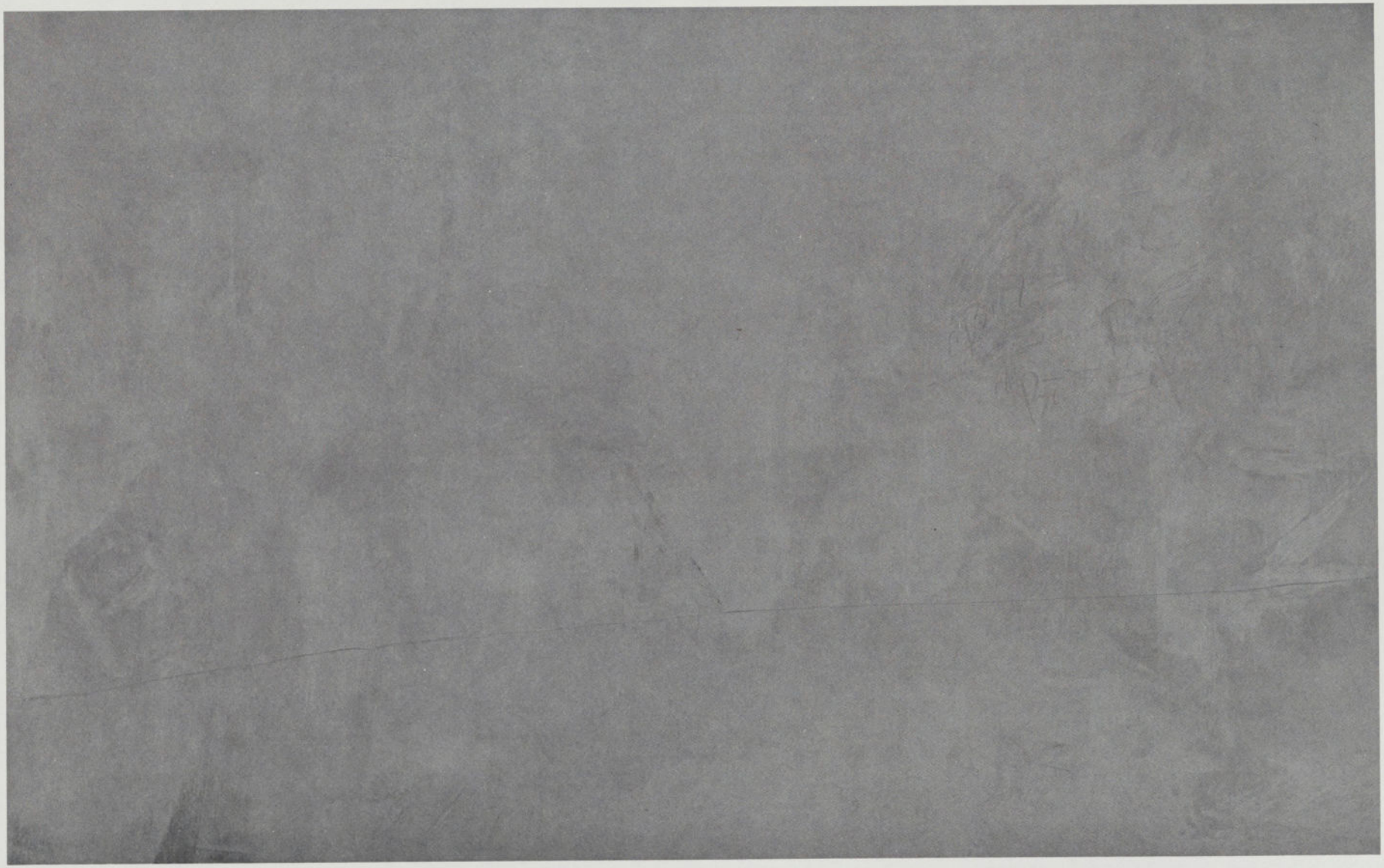
Les récents tableaux de Louise Robert nous montrent donc que l'espace de la langue et l'espace de la peinture sont hétérogènes et irréconciliables. Si langage et peinture se heurtent ici c'est à la faveur de celle-ci (la couleur au féminin) qui ronge celui-là (le masculin de la signification). On *apprend* à écrire, à lire, mais *on peint*. Si on apprend à peindre c'est afin de transformer la peinture en langage, en «écriture» à déchiffrer (c'est-à-dire réservée à ceux qui *savent* et *peuvent* le faire), de dompter le corps. Quand la main, comme celle de Louise Robert depuis quelques années, laisse tomber crayon, stylet, pinceau et que pour écrire et peindre elle plonge directement dans la pâte et couvre la toile, la gratte, peut-être la griffe, ou encore l'essuie, et même la caresse, c'est que ses gestes redécouvrent (consciemment) par le poing, la paume, les doigts et les ongles tout le corps pré-sémiotique. En perdant son temps à faire une forme qu'elle s'empressera de nuit (secrètement) à défaire l'amoureuse Pénélope gagne du temps, gagne sur le temps. Perte/gain, sens/non-sens, construction/déconstruction sont des oppositions binaires dont la vigueur logique s'abolit ici car les catégories s'interpénètrent et les signes qui les représentent sont rendus confus, paradoxaux. Voilà le statut des signes du discours *amoureux,* c'est-à-dire contre le *temps*. Peindre: pénéloper.

La valeur de la production insignifiante, pénélopéenne, est de prolonger le corps dans l'*intensité* d'un faire (jouir animé de la pulsion de mort) où deviennent impertinentes les distributions spatiales et les articulations temporelles (caractéristiques du processus secondaire, rationnel). En stoppant le spectateur en relation avec eux à la fonction phatique, les tableaux de Louise Robert réussissent à transférer, à transformer en intensités de regard les intensités du peindre dont ils sont la trace. Ainsi le regard ne voit pas, ne lit pas de message, mais accueille de l'énergie. D'où l'équivoque dans le fait de regarder des tableaux comme ceux-ci. La gestualité que l'on y retrouve n'est pas la gestualité automatiste (inconsciente) mais plutôt, même si apparemment les tableaux donnent l'impression qu'ils la minent, un lent et patient apprentissage de la déconstruction du langage, un *dé-faire* qui indique du langage les limites et les tentations. On remarquera alors dans *N° 78-17* (7-1979) la violence du contraste entre «le mot» (littéralement) et, autour de lui, l'épaisseur de la pâte ainsi que la survenue violente du rouge. De ce tableau à *N° 78-29* (2-1980) on notera encore la transformation du balayage oblique au tachisme qui moire la surface en accentuant la frontalité et la profondeur équivoque, de même que le passage d'une épaisseur matérielle à la profondeur optique des noirs travaillés de lumière.

Les plus récents tableaux reprennent ce «conflit» avec l'écriture, avec le langage, mais affirment avec plus de force la picturalité. De *N° 78-34* (5-1980), où la (presque) symétrie de la construction est accompagnée du mot «replis», à *N° 78-36* (6-1980), où peut se lire «démarque», le déséquilibre de la surface et l'hétérogénéité de la construction sont exacerbés. Paroxisme des contrastes? Je ne le crois pas car il y a beaucoup d'autres possibles. Mais la voie semble tracée qui ne mène pas vers une réconciliation mais bien davantage vers une confrontation de la matière et du sens. La couleur des tableaux de Louise Robert refuse de devenir substance sémiotique, c'est-à-dire matière formée pour signifier. L'attaque des mots, qui sont une tentation de rationalité, est irréversible sans perte des acquis du pictural. «Alors le langage» (mots à lire dans *N° 78-35* (6-1980) se retrouve au



20
N° 78-30, acrylique et crayon à l'huile sur toile, 183 × 305 cm, 2/1980, collection de l'artiste



21
N° 78-31, acrylique et crayon à l'huile sur toile, 152 × 244 cm, 3/1980, collection de l'artiste

commencement, ramené avant le verbe, au lieu de l'*action*, au ras du plaisir et de la douleur. Et ce qu'il importe ici de souligner est que ce *retour* est opéré par un manipulation *consciente* (en quelque sorte conceptualisée) du langage et de la peinture.

En levant les interdits de la *tache insignifiante* et du *langage dérouté* ces tableaux éveillent tous les paradoxes du narcissisme primaire: menace de l'identité subjective, auto-érotisme, ambivalence spatiale, etc. Inquiétant retour au faire, aux fèces. Comme Bataille le révèle dans l'*Histoire de l'oeil,* il n'y a de scandale dans l'érotisme qu'à partir du moment où celui-ci se voit aux prises avec les interdits qui définissent l'abject. La peinture de son côté ne cherche pas à classifier mais, comme nous le rappellent ces oeuvres de Louise Robert, à vivre les contradictions spécifiques du désir. De part et d'autre de la frontière les choses sont plus claires. Mais à la frontière même l'abject peut devenir objet de peinture. Ainsi les tableaux de cette exposition conservent tout ce qui est impropre à une sémiologie stricte. Bref, tout le corps qui refuse de disparaître dans la symbolique du langage. Sans renier le linguistique, mais en en pensant l'avènement et le pouvoir, ils font émerger dans l'ordre du symbolique l'autorité maternelle et sa topographie corporelle (J. Kristeva): le tableau *est* en toute sa surface *érogène*. À l'inverse des rites, la peinture telle que présentée ici dé-marque les limites. C'est pourquoi je soulignais la relève singulière que produit l'«écriture» de Louise Robert. Dans l'ordre du graphisme qui importe ses effets de la couleur, elle ne reprend pas au second degré les traces religieuses qui se masqueraient dans la langue mais s'effrite, s'efféminise, pour se dissoudre parfois jusqu'à l'illisible.

Par ce mélange de l'organique (pulsion) et du social (langage) ces tableaux ébranlent l'ordre pictural établi et rigide (le formalisme triomphant) et l'ordre linguistique non moins rigide (le social dominant). Souillure *féminine,* c'est-à-dire composée de désir et de reproduction; ambiguïté de l'être *parlant:* composé de plaisir et de savoir. Parlant, c'est-à-dire qui n'est pas encore du domaine de l'écrit, de la transmission du savoir (lieu du sujet de la Loi). Les tableaux de Louise Robert reprennent dans la couleur et les mots rompus ces effets de l'*oralité*, comme refus de s'assujettir au systématique. Peindre pourrait être alors un acte païen, symptôme d'un trop-plein de désir, une création d'une zone trouble où trouverait à s'exprimer, à se *figurer*, un débordement de pulsionnalité. Peindre: une passion (sordide), une construction d'un lieu où manque l'objet qui comblerait le désir. Dans les tableaux de Louise Robert l'apparente phobie de l'écriture est une rhétorique du signifiant, pictural et linguistique, pour produire le *manque lui-même.*

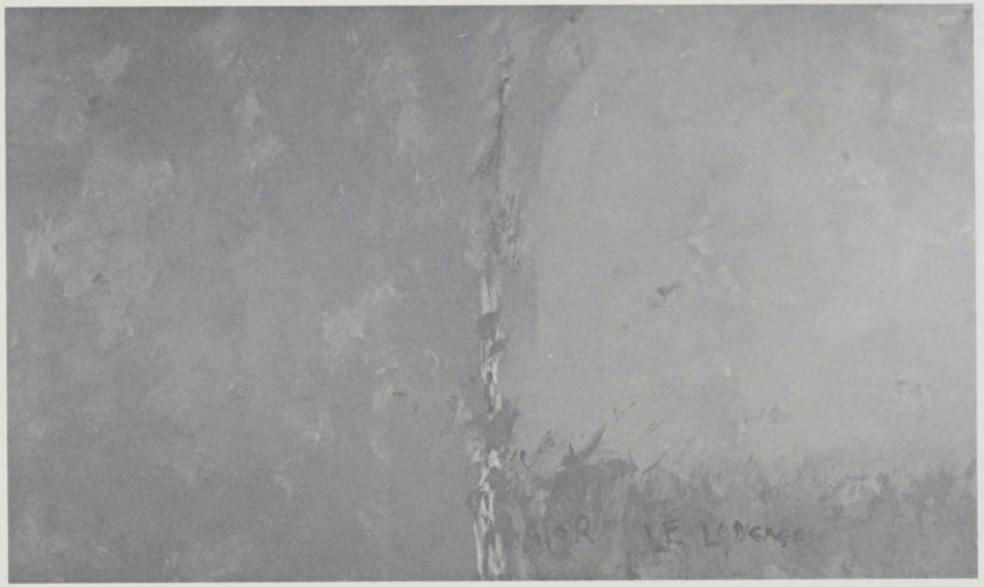
Une oeuvre est peut-être à considérer *actuelle* lorsque ses effets sur notre sensibilité présentent une ampleur suffisante (G. Lascault). Les oeuvres de Louise Robert m'apparaissent avoir cette qualité par la prise en charge qu'elles figurent de l'angoisse qui survient face au pouvoir des systèmes. Devant les tableaux qu'ils regardent les spectateurs auront peut-être cette sensation d'*effondrement* qui est la mienne. Plongé dans une atmosphère de disfonction, le regard cherche ici à rassurer l'esprit; mais pendant qu'il cherche et que le trouble s'ajoute à son errance, il prend conscience de lui-même, de son acte même mais aussi de son histoire ici condensée et déplacée. Un lien s'établit avec l'oeuvre (la fonction phatique dont nous avons parlé) qui montre qu'elle est une proposition sur ce lien même, insistant ainsi sur le moment singulier de la vision du tableau. Tout au long de cette exposition chaque tableau devient alors une somme d'*aventures pour l'oeil* libre du sens.

Retournons donc les voir.

René Payant

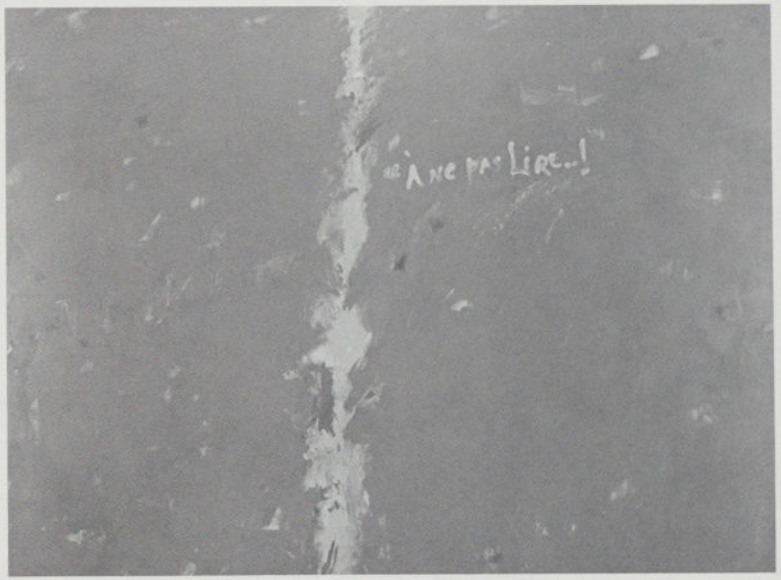
22

23



24

25



22 *N° 78-34*, acrylique sur toile, 183×244 cm, 5/1980, collection Galerie Jolliet, Québec

23 *N° 78-35*, acrylique sur toile, 183×305 cm, 6/1980, collection Galerie Jolliet, Québec

24 *N° 78-36*, acrylique sur toile, 183×244 cm, 6/1980, collection de l'artiste

25 *N° 78-37* acrylique sur toile, 183×244 cm, 7/1980, collection de l'artiste

NOTES BIOGRAPHIQUES

LIEU ET DATE DE NAISSANCE
Montréal, 13 décembre 1941

PROFESSION
peintre

MODE DE VIE
Laval, Bord de l'eau

AMIS/ES PAR ORDRE ALPHABÉTIQUE
F.A., R.B., G.C., C.D., L.D., M.G., M.G., L.G., D.L., L.L., J.L., F.P., R.P. et L.R.

LIEU DE TRAVAIL
645, rue Wellington, Vieux Montréal, suite 300

PRINCIPAUX LIEUX D'EXPOSITIONS INDIVIDUELLES
Galerie Curzi, Montréal, 1975-1978
Galerie Jolliet, Québec, 1979 à . . .

QUELQUES EXPOSITIONS DE GROUPE
Cent onze dessins du Québec, Musée d'art contemporain, Montréal (1976)
Forum 76, Musée des beaux-arts de Montréal (1976)
IIIe Biennale d'art graphique, Vienne, Autriche (1977)
Avec ou sans couleurs, Terre des Hommes, Montréal (1978-1979)
Tendances actuelles au Québec, Musée d'art contemporain, Montréal (1978)
Twelve Canadian Artists, Oshawa, Ontario (1980)

UNE COLLABORATION SPÉCIALE
Vidéo «Louise Robert, peintre», avec le Service audio-visuel du CEGEP Lionel-Groulx

LA BOURSE OU LA VIE
Ministère des Affaires culturelles du Québec (1977)
Ministère des Affaires culturelles du Québec (1978)
Conseil des arts du Canada (1979)
Ministère des Affaires culturelles du Québec (1979)

OEUVRES DANS LES LIEUX PUBLICS
Musée d'art contemporain, Montréal
Musée du Québec, Québec
Banque d'oeuvres d'art, Conseil des arts du Canada
Délégation du Québec à Los Angeles, U.S.A.
Chambre des Notaires du Québec, Montréal
Télé-Globe Canada, Montréal
Fédération des Caisses d'Entraide Économique, Alma

CATALOGUES DU MÊME AUTEUR
Payant, René, *Louise Robert. Images d'écriture,* Montréal, 1977
L'ambiguïté des mots sur la peinture . . . de Louise Robert, Montréal, 1980

ARTICLES DE PÉRIODIQUES
Voir le dossier Louise Robert à la bibliothèque du Musée d'art contemporain, Cité du Havre, Montréal

MORT
Avenir (*N° 78-1312?*)

LOUISE ROBERT
ET
MICHEL GOULET