



ateliers

Sommaire:

Dix ans de sculpture au Québec p. 1 à 3
Michel Goulet p. 3 à 5
Louissette Gauthier-Mitchell p. 5-6
Louise Robert p. 7
Calendriers p. 8

Volume 8 numéro 5

Montréal, décembre 1980, janvier 1981

25 cents

DIX ANS DE SCULPTURE AU QUÉBEC 1970-1980



Jean-Marie Delavalle
Le grand rail bleu
1970
acier peint et polythène
305, 7 x 15, 1 x 15, 1 cm (chacun)
Coll.: Musée d'art contemporain, Montréal

La pratique sculpturale au Québec a inventorié de 1970 à 1980 des contenus multiples dont les niveaux d'entendement sont souvent contradictoires, quoiqu'il s'en dégage unanimement un critère, celui de l'économie des moyens. En effet, de 1960 à 1970 la sculpture était davantage déterminée à titre de point de jonctions dans l'espace, comme si on réservait à l'oeil une fonction primordiale: localiser l'objet dans un champ indéterminé. Certains producteurs devaient alors limiter leur propos à un maximum d'interventions à partir d'un minimum de données, cette solution amplifiant les diverses relations d'ordre purement spatial que l'appré-

hension matérielle recèle en soi.

Le dynamisme énergétique qui était stipulé tout particulièrement dans cette dernière trajectoire, a permis par la suite à ces derniers d'intensifier ce qui est spécifié comme charge émotive lorsqu'ils manient les éléments de construction de l'organisation interne de l'objet. La démarche ultime qui en résulte, implique des vecteurs autres sur lesquels leur attention s'est portée en accentuant les schèmes non-illusionnistes: soit le temps de perception, le parcours du corps, les marques du travail de l'artiste.

Matériau

Trois types de matériaux sont utilisés: le métal (surtout l'acier), le ciment et la fibre plastique (à part le vidéo de Barbara Steinman): chacun d'eux étant sélectionné en regard du type de formes que désire façonner le sculpteur vis-à-vis le style des images pour lequel celui-ci opte. On remarque la quasi-absence du bois (en tant que support seulement chez Henry Saxe et Mark Prent), comme si ce choix nous disait l'importance accordée au processus de transformation de la matière inerte et "sans forme", à l'encontre du matériau puisé tel quel dans notre environne-

ment auquel on soustrait des fragments ou les additionne entre eux. Ainsi la malléabilité devient-elle une nécessité puisque l'intervenant vérifie son approche conceptuelle en basant ses gestes de première main en fonction du moule sans lequel l'oeuvre ne pourrait prendre forme.

En second lieu, la résistance de la pièce apparaît comme l'une des articulations formelles puisque le poids est démontré en tant que dilemme proprement sculptural dont les façons de le résoudre travaillent et présentent l'univers physique qu'il conscientise.

Pensons notamment aux oeuvres réalistes de Mark Prent et de Denys Tremblay qui partent d'une matière molle dont l'expansion fera naître le vocabulaire lié au sujet et dont le luisant réactive le fait que sans la matérialité il n'y a pas d'objet à percevoir. Le moule, en plus de préciser les traces concrètes de l'artiste pour qui le point de départ est un matériau sans consistance et dont le travail porte conséquemment sur une mise en forme fondamentale, reprend à son compte l'idée que la sculpture depuis toujours part d'un modèle.

L'oeuvre de Jean-Marie Delavalle, nettement plus formaliste par sa planéité, propose de même une dualité binaire dur/mou amenée par l'acier qu'il oppose au polythène, surtout que leurs orientations linéaires se contredisent. Cependant le revêtement luisant de l'acier s'associe à la transparence du plastique, cette juxtaposition ramenant l'analyse des significations des matériaux au centre de l'interprétation. L'image, par les figures antagonistes des deux aux propriétés dissemblables, est réalisée par un traitement qui tend à uniformiser ces différences tout autant qu'à les exalter.

Masse/volume

Si les dimensions de l'objet semblent être l'une des unités de cette exposition, c'est-à-dire que le sculpteur manipule des éléments matériels dont le format s'apparente à sa caractéristique: le sol sert de socle. L'économie des moyens repose en ce cas sur l'analyse opérante des paramètres des éléments physiques investis et du lieu physique lui-même dans et par lequel prend place cette énergie en constantes interactions. Dans l'oeuvre de Jean-Serge Champagne, le rendu presque-uniforme des surfaces inscrit la matérialité de l'espace établi par la sculpture tout aussi également que par l'espace du lieu d'exposition.

En posant l'horizontalité comme une assise, puis en gauchissant cette ligne directionnelle, la pièce se dégage de la simple lecture ligne/structure. Il résulte donc nécessaire d'élever la structure au-dessus du sol afin que l'image de la poutre soit davantage brisée. L'ensemble n'a de sens que parce que l'artiste a recours à la dialectique perspectiviste - point de fuite réel/point de fuite virtuel-dont le continuum percepteur-objet/objet-percepteur fait vaciller l'espace concret du visionnement.

Bien entendu, la légèreté ici est une illusion étant donné que l'étude du ou des volumes ne se base pas seulement sur la relation entre deux types de formes tridimensionnelles (mais aussi sur la relation d'une figure plane (un dessin abstrait) vs une figure animée par la profondeur de champ dans laquelle est placé l'objet en question.

En se servant du mur comme appui, sans quoi l'objet n'existerait qu'en une masse informe Michel Goulet propose une attitude plurielle où les forces antagonistes s'uniraient en une construction fondée sur le jeu des possibilités physiques des formes et de leurs supports entre elles. L'équilibre toujours fragile de cette composition se veut une paraphrase de l'instabilité car la qualité de la conception se vérifie à l'égard d'une juste distribution des actions successives dont dépend l'organisation.

Assemblage vs proportions

Quand Claude Mongrain décide de ne polir que certaines séquences des formes géométriques qu'il met en tension, cette absence de trace est désignée en tant que signe. Le secteur de colonne qui présente une finition lisse indique

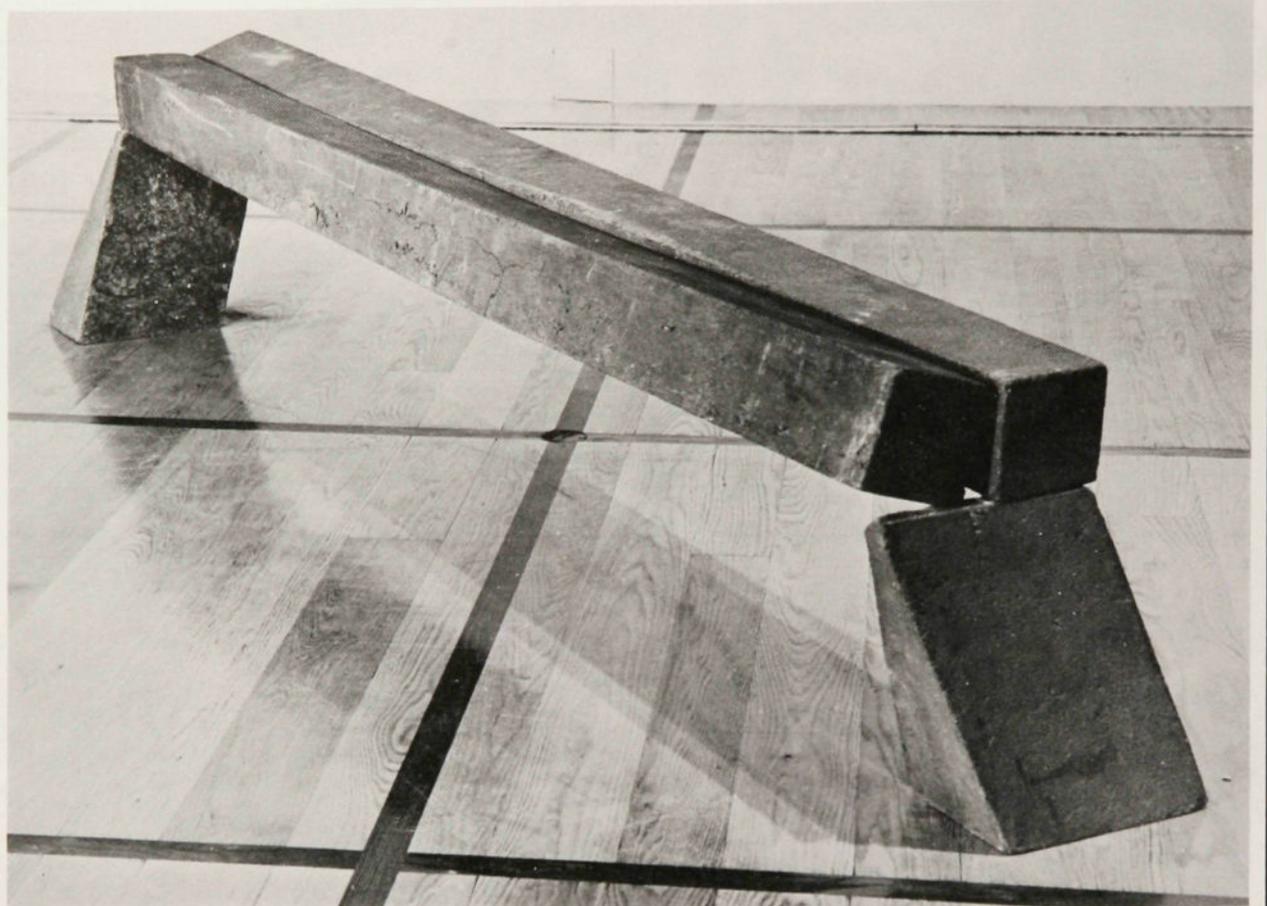
que cette portion a une valeur d'appui tandis que le secteur en finition hachurée dicte au regard qu'il s'agit d'une coupure de celle-ci en nous contraignant à chercher quel secteur s'emboîte avec tel autre, de manière à finaliser l'élément colonne.

Le rendu plastique nous renvoie à un second niveau, soit celui de l'idée de colonne vs la forme de cylindre qui la détermine. L'auteur propose donc que l'image est la résultante de cette façon de travailler, ce qui signifie que l'assemblage formel institue par métaphore que c'est au moyen

du collage des réalités que l'oeuvre devient une oeuvre d'art dont les tensions ici n'en manifesteraient que les multiples déviations avant d'en circonscrire le message.

Peter Gnass et Henry Saxe, le premier en rappelant que d'un fait de réalité stable on peut en tirer des expérimentations hétérogènes et le second en dynamisant la rencontre d'accidents qui déplacent l'ordonnance, poussent cette ambiguïté à l'intérieur même du temps qu'il nous faut pour en comprendre l'apparence du système donné.

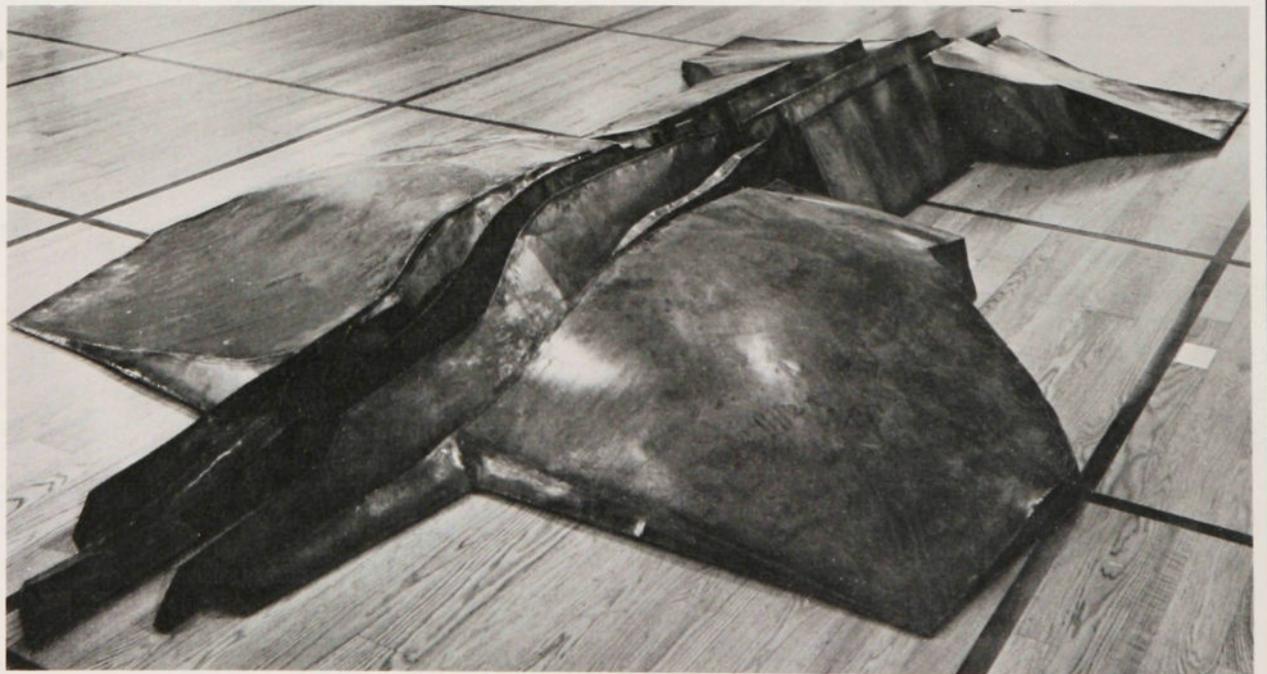
photographie: Ivan Boulerice



Jean-Serge Champagne, **Sans titre**, 1978, béton fondu, 244 x 46 x 38 cm,

coll. Musée d'art contemporain.

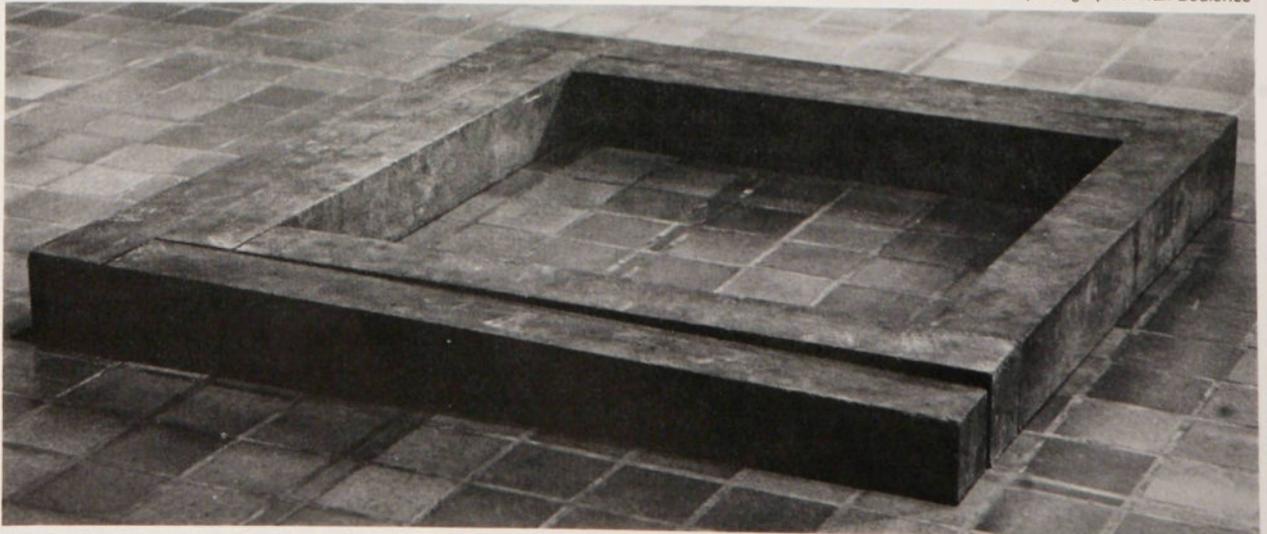
photographie: Ivan Boulerice



Ronald Thibert, **Paysage**, 1978, feuilles d'acier soudées et oxydées, 42,5 x 269 x 493 cm,

coll. Musée d'art contemporain.

photographie: Ivan Boulerice



Roland Poulin, **Quadrature**, 1978, ciment, 14 x 164 x 144 cm,

coll. Musée d'art contemporain

Le corps vs la distance

Le contour est apparu chez les sculpteurs du début du XXe siècle comme l'une des problématiques les plus difficiles à saisir compte tenu qu'il véhiculait le type d'espace que le créateur avait assimilé. L'oeuvre de Roland Poulin poursuit une dialectique semblable quoiqu'il mette en déroute ce trait distinctif.

On ne peut assimiler l'objet que si on en

"contourne le contour": le parcours du corps du perceuteur autour de "l'autre corps" nous permet d'échafauder des projections tout aussi opérantes que celles du sculpteur puisque nous devons bouger pour percevoir ce double cheminement. Notre point de vue premier, une plongée du regard qui synthétise la sculpture, évolue en fonction des transformations de l'objet lui-même. Les facteurs d'appréhension plein-vidé changent à l'égard de la barrière psychologique qui fait ressortir en premier lieu l'imaginaire d'où, une

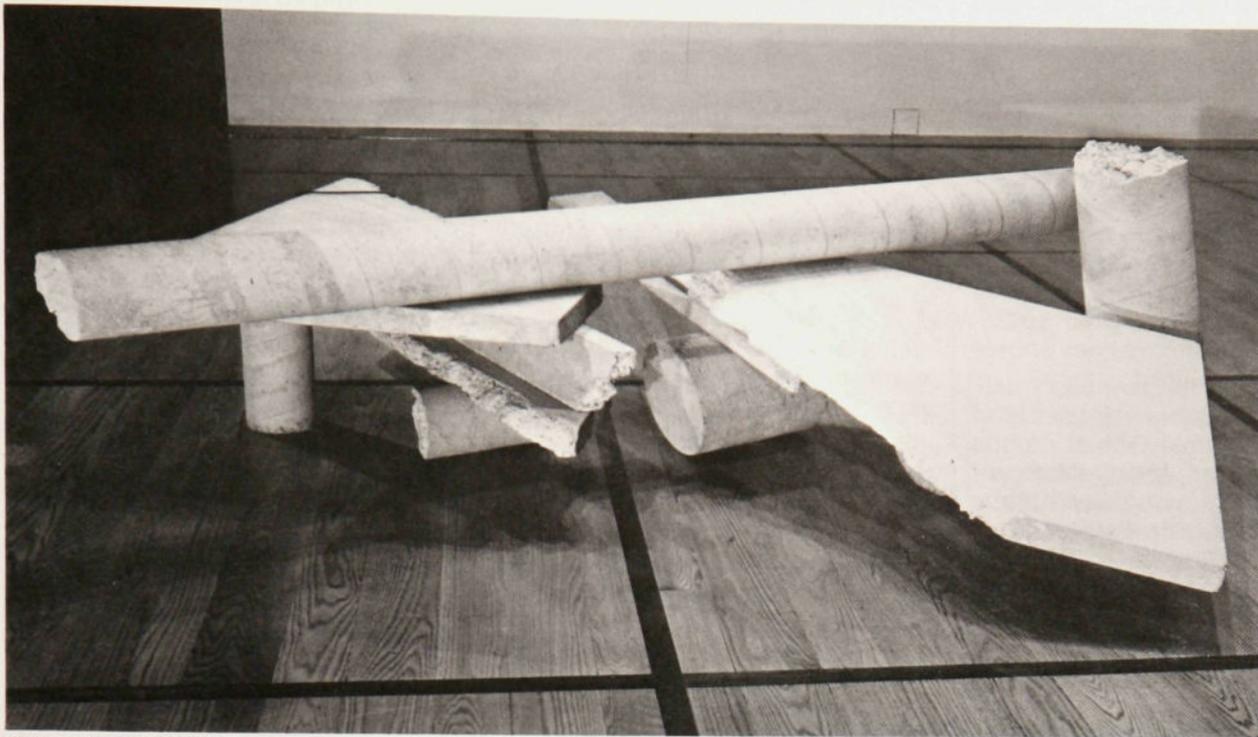
perception en déséquilibre permanent. C'est donc les appareils perceptifs que Poulin entend visualiser en vertu d'un processus d'appropriation lié à notre expérience corporelle.

Si nous en restons à l'imagerie anthropomorphe, l'oeuvre combinée de Alleyn nous laisse supposer que la réalité c'est le corps en déséquilibrant ce que nous retenons du champ proxémique de la vision.

1980 ...

L'exposition rétrospective, qui documente après-coup cette manière de penser, donne à voir les principaux représentants d'une certaine tendance et traduit, en ce sens, les interrogations survenues chez ces sculpteurs qui échafaudent un registre formel apparenté quant à la condensation du rapport à l'espace ambiant, mais opposé quant aux prémisses et à la façon de se comporter vis-à-vis l'intuition au niveau de leur vécu réciproque. Cette tendance a pour nom: l'activité critique.

Jean Tourangeau



photographie: Ivan Boulerice

Claude Mongrain
Construction: gisant
1979
béton blanc
218 x 238 x 64 cm.
coll. Musée d'art contemporain

NOTES

1. On notera que j'emprunte le titre de cet article au titre même de l'exposition, tel qu'indiqué à sa présentation initiale au symposium de Chicoutimi et non à celle du Musée d'art contemporain. On notera aussi que je ne parlerai que des sculptures que j'ai pu percevoir réellement et non celles reproduites en photographie; sont ainsi éliminées: la chambre nuptiale de Francine Larivée et le projet que George Trakas a réalisé au Musée des beaux-arts de Montréal.
2. En vertu du procès intenté à la nature même de la pratique sculpturale, la sculpture de Ronald Thibert intitulée "Paysage" me semble aucunement s'inscrire à l'intérieur de la manière de voir qui est démontrée par cette exposition: la vue frontale de l'objet ne fait qu'amplifier les fonctions représentatives purement mimétiques. Le vidéo de Barbara Steinman, par l'insertion du discours dans le discours du médium, ouvre un autre champ d'investigations dont le seul lien avec cet article résiderait en quoi l'attitude de l'artiste-vidéo est-elle sculpturale?

Énergie et Espace: Sculptures de Michel Goulet

"Ce qui est propre à l'espace il faut que cela se montre à partir de lui-même."(1)

Heidegger

La sculpture classique donnait un objet à contempler et il appartenait à l'observateur d'en saisir le sens, l'accomplissement plastique. Ce concept a subi une profonde mutation au cours du vingtième siècle. Dès 1913, l'avènement du dadaïsme qui tournait en dérision la notion de bel objet, et par la suite, l'abandon du socle par une nouvelle génération de sculpteurs ont contribué à élargir et à dépasser la notion classique de sculpture. Progressivement, les artistes ont délaissé le domaine de l'objet pour celui de la réflexion et de l'expérience. Enfin, au cours des années soixante, les Minimalistes américains imposèrent un langage plastique épuré de tout élément métaphorique abolissant ainsi la séparation entre objet et sculpture.

"Dans l'espace où ils existent et dont ils veulent témoigner, la signification est présente dans la mesure où elle coïncide avec la réalité et l'art qu'ils créent doit faire de même." (2).

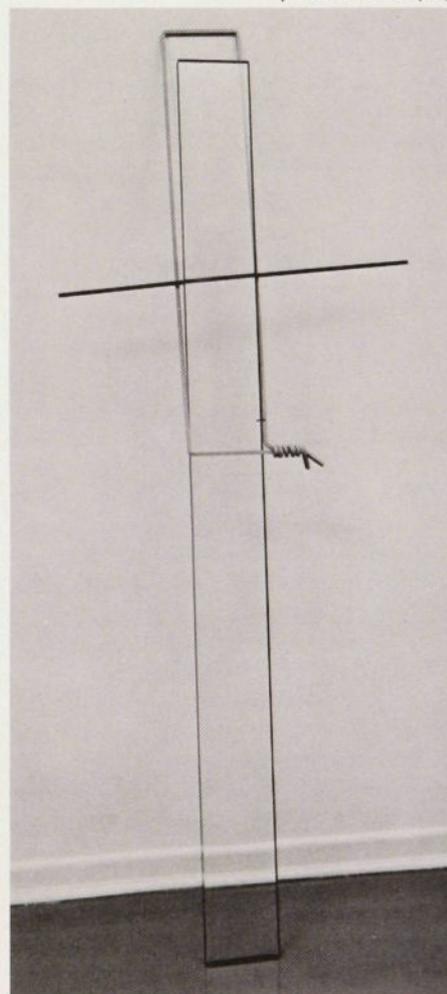
Michel Goulet a assimilé cet héritage artistique et a su en dégager les concepts utiles à l'expression de ses propres préoccupations. Il ne se contente pas de réfuter les idées de la sculpture classique mais il les exorcise également lorsqu'il exploite leurs contraires dans ses **Lieux Instables** et **Interdits**. Par contre, il retient la leçon de rigueur et de clarté de l'art minimal: "je veux que

chacune de mes interventions soit lisible dans la sculpture, l'intention doit paraître claire aux yeux du spectateur" (3). Il s'est donc donné un langage plastique sobre qui illustre nettement les enjeux formels. Son approche personnelle de la sculpture consiste à "créer un rapport physique direct entre le corps qui se déplace et les éléments construits." (4) Elle implique des problèmes de tensions, d'équilibre, de symétrie, de structuration de l'espace, en rapport avec les limites que constituent les planchers et les murs dans les constructions humaines.

Les sculptures présentées au Musée d'art contemporain du 18 septembre au 26 octobre 1980 peuvent se répartir en trois groupes qui correspondent à des étapes dans le processus évolutif de l'artiste. Ce sont d'abord les **Lieux instables** et **Interdits** introduits par **Imprévu** et **Formafolie**, ensuite les **Édifications horizontales**, et enfin, les deux dernières sculptures **Odd Ends** et **Passage** qui amorcent un changement dans sa démarche.

Formafolie qui date de 1976 nous initie à la thématique de Michel Goulet. Déjà cette sculpture se rapporte au plancher et au mur et elle met en oeuvre des tensions entre ses diverses composantes. Dans les **Lieux instables** et **Interdits** de 1976-1977, une feuille d'acrylique transparente devient l'élément

photo: Gilles Dempsey



Michel Goulet
Lieu Interdit I
1977
acrylique et acier peint
hauteur: 2,35 cm
collection particulière, Montréal

prétexte autour duquel s'organisent les jeux de poids, de tensions et d'équilibre pour créer un agencement précaire. L'utilisation de la transparence et de systèmes instables permet à Michel Goulet de contredire les lieux communs de la sculpture. D'une part, la transparence dénie l'idée de l'objet tridimensionnel autour duquel le spectateur doit se déplacer pour en percevoir toutes les facettes. Quel que soit l'endroit où on se place, ses sculptures sont visibles en entier. D'autre part ces combinaisons fragiles d'éléments qu'il suffit de toucher pour que tout s'écroule sont la négation même des volumes solides, insécables de la sculpture traditionnelle.

Ici, nous n'avons pas à percer le mystère de la sculpture, chaque composante joue un rôle distinct que l'artiste s'efforce encore de préciser avec l'introduction d'un système de coloration. Ainsi, le noir qui contourne la feuille d'acrylique indique son rôle d'élément prétexte à l'origine des jeux de tensions, le blanc désigne le poids, le gris démontre la relation entre ces derniers et le rouge représente l'élément clef, celui qui ferme la sculpture.

Les **Lieux interdits** utilisent le mur comme point de référence vertical. Reposant sur le plancher, le plan d'acrylique penche vers le mur mais des éléments accrochés à ce même

plan l'empêchent de le toucher en exerçant une poussée contraire. Ainsi dans **Interdit I** c'est l'élément gris qui joue ce rôle et dans **Interdit VIII**, c'est le rouge. Par contre, le **Lieu instable VII** se tient à la verticale grâce aux rapports de forces qui se manifestent au sol: le poids blanc bloque la tige d'acier grise qui retient le plan d'acrylique à la verticale, la tige étant retenue, par un tour, à la hauteur nécessaire, par une bande d'acier pliée rouge. Encore là, il suffit de déplacer même très légèrement une des composantes de la structure et elle s'affaisse. La notion maintes fois rabâchée de l'équilibre en sculpture classique nous est rendue ici avec humour dans toute sa réalité et sa matérialité. Ces situations se perçoivent comme des situations fragiles susceptibles d'être altérées par l'action d'un observateur curieux ou maladroit.

En 1978-1979, Michel Goulet délaisse l'acrylique, lassé par son aspect trop esthétique, et utilise l'acier pour ses édifications horizontales. Il le recouvre cependant d'une peinture antirouille afin que ni les plaques de rouille, ni les marques laissées par le chalumeau-coupeur de la sculpture distraie l'observateur de la sculpture elle-même. Il affirme que le matériau ne l'intéresse pas en tant que tel, qu'il n'est là que pour servir l'idée, pour démontrer les relations et les tensions entre les éléments. Le matériau se doit donc d'être le plus "neutre" et le plus adapté possible au travail prévu, tout simplement. C'est pourquoi la couleur a été elle aussi abandonnée comme étant un élément perturbateur dans la perception de l'oeuvre.

Comme leur titre l'indique, ces sculptures se présentent maintenant à l'horizontale. L'artiste s'impose également dans cette série une échelle de longueurs semblables pour ses pièces (à l'exception d'**Édification horizontale II**) afin de se concentrer sur les problèmes inhérents à leur structure. Ces prémisses étant posées, il exploite des concepts sur lesquels il a déjà travaillé tels l'équilibre, les rapports des forces, les liens et les limites, la structuration de l'espace et en aborde de nouveaux comme la symétrie et la dualité.

L'objectif principal des premières édifications horizontales semble être d'illustrer les tensions qui s'exercent dans la structure pour la maintenir en suspension et en équi-

libre au-dessus du plancher. Le vocabulaire formel en est très simple; ainsi, **Édification horizontale I** se compose de deux longues bandes horizontales soutenues à intervalles réguliers par de courtes tiges verticales. Il y a des variantes. **Édification horizontale II** s'appuie contre le mur et tient grâce à lui mais n'acquiert pas pour autant plus de stabilité. Les forces se complètent l'un l'autre pour effectuer leur travail. Ce concept de dualité est repris et perfectionné dans **Édification horizontale VI** où les deux tiges de chaque extrémité se complètent pendant que les extrémités autonomes pour soutenir le poids mais encore liées pour le maintien de l'équilibre.

Les Édifications horizontales sont symétriques. Michel Goulet déjoue la platitude et l'ennui habituellement engendrés par la symétrie en nous proposant des jeux de dualité ou des effets de miroirs. Ainsi, avec les **Édifications horizontales IV et VI** nous retrouvons des rapports d'opposition de solidarité et d'opposition. Par contre avec **Édification horizontale V** nous sommes devant une répétition des plans horizontaux et verticaux pour obtenir un effet de miroir: ils se correspondent en tous points et agissent également l'un sur l'autre.

Avec la série des édifications horizontales nous observons maintes manières d'aborder l'espace. Les premières édifications témoignent

surtout de la volonté de s'étendre dans l'espace, d'en prendre possession plus que de le structurer. Elles marquent le passage de "l'ici à là", elles nous invitent à les longer par ces lignes incisives tracées dans les aires, à peine rythmées par des regards et des sous entendus. Le regard glisse sans entrave jusqu'à l'autre extrémité; le mouvement est élan et stabilité et en présence. Ainsi, **Édification horizontale VII** articule, circonscrit l'espace: les limites bien nettes sont liées par deux longues bandes d'acier flexibles dont l'élan est ponctué par des éléments latéraux. Il y a là, à la fois, mouvement réel et virtuel. Cette sculpture par sa manière plus dense d'occuper l'espace annonce une nouvelle étape.

En effet, avec **Odd Ends** Michel Goulet revient à la verticale dans l'espace; l'association des deux unités de surface posées directement sur le sol leur permet de rester en équilibre, à la verticale. Il renoue également avec la transparence mais, cette fois, construite: les deux plans de la sculpture sont flexibles par des bandes d'acier flexibles entrelacées. Ces deux plans identiques retenus ensemble au départ par de solides tiges se redistribuent librement dans des directions opposées. Le dédoublement permet l'équilibre, l'ouverture sur l'espace. Pareillement exécutée, **Passage** se présente sous forme de diptyque. Les deux structures s'étalent sur le

plancher et deviennent lieu de passage vers le mur-limite, lieu de pression contre le plancher-limite, à la fois inclusion et exclusion. Elles démontrent comme nous l'explique le philosophe Heidegger que "les choses elles-mêmes sont les lieux et ne font pas seulement qu'être à leur place en un lieu." (5) D'où cette définition qu'il nous donne de la sculpture et qui contribue à nous éclairer sur le travail de Michel Goulet: "La sculpture, une incorporation qui porte-à-l'oeuvre des lieux, et avec ceux-ci une ouverture de contrées pour une possible habitation des hommes et un possible séjour des choses et les entourent et les concernent." (6) **Passage** se distingue aussi par le fait que le matériau a été laissé sans apprêt; il révèle ainsi le processus de sa fabrication par ses brûlures, coupures et taches et permet l'envahissement de la rouille. Le matériau perd son caractère de permanence afin de laisser intervenir le temps, à la fois le temps accordé à l'exécution et le temps du changement. C'est la dernière sculpture réalisée par l'artiste avant sa participation au Symposium de Chicoutimi et elle constitue pour lui une interrogation sur son travail futur.

Michel Goulet s'estime culturellement relié à une lignée d'hommes qui ont marqué notre environnement de leurs constructions et son travail se veut un hommage à ces "hommes-constructeurs". Lui-même a choisi de travailler à l'échelle humaine, de réfléchir sur notre espace clos dû au climat froid et à la vie urbaine en incluant dans sa problématique les limites habituel-

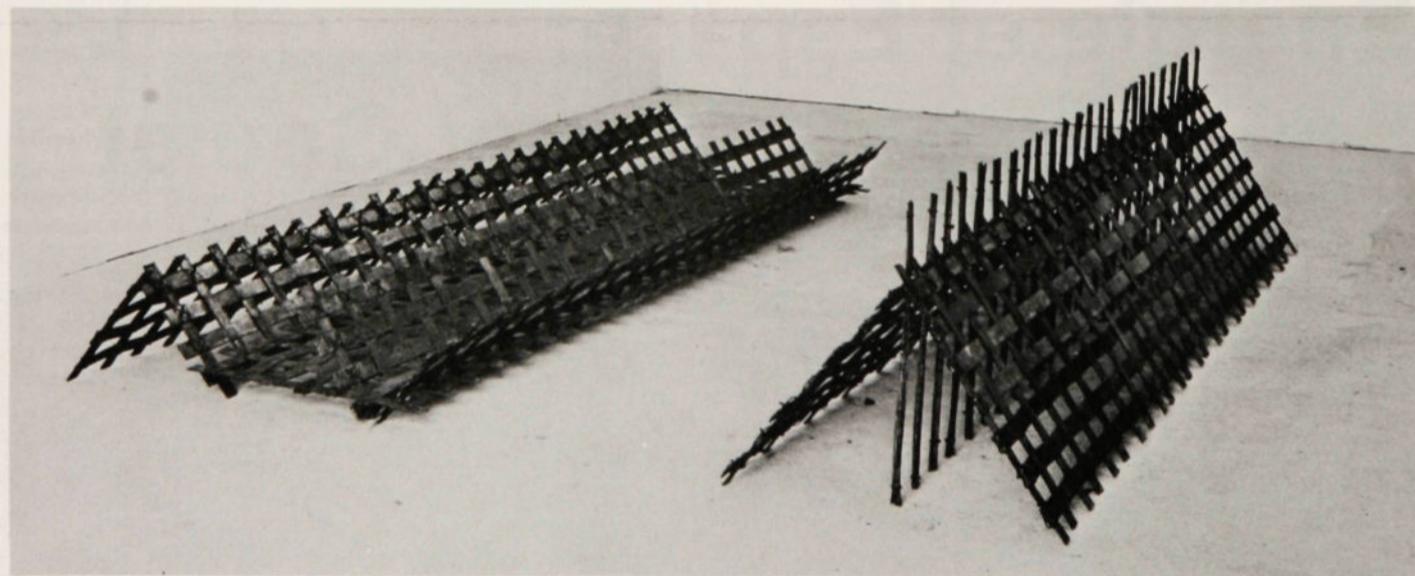
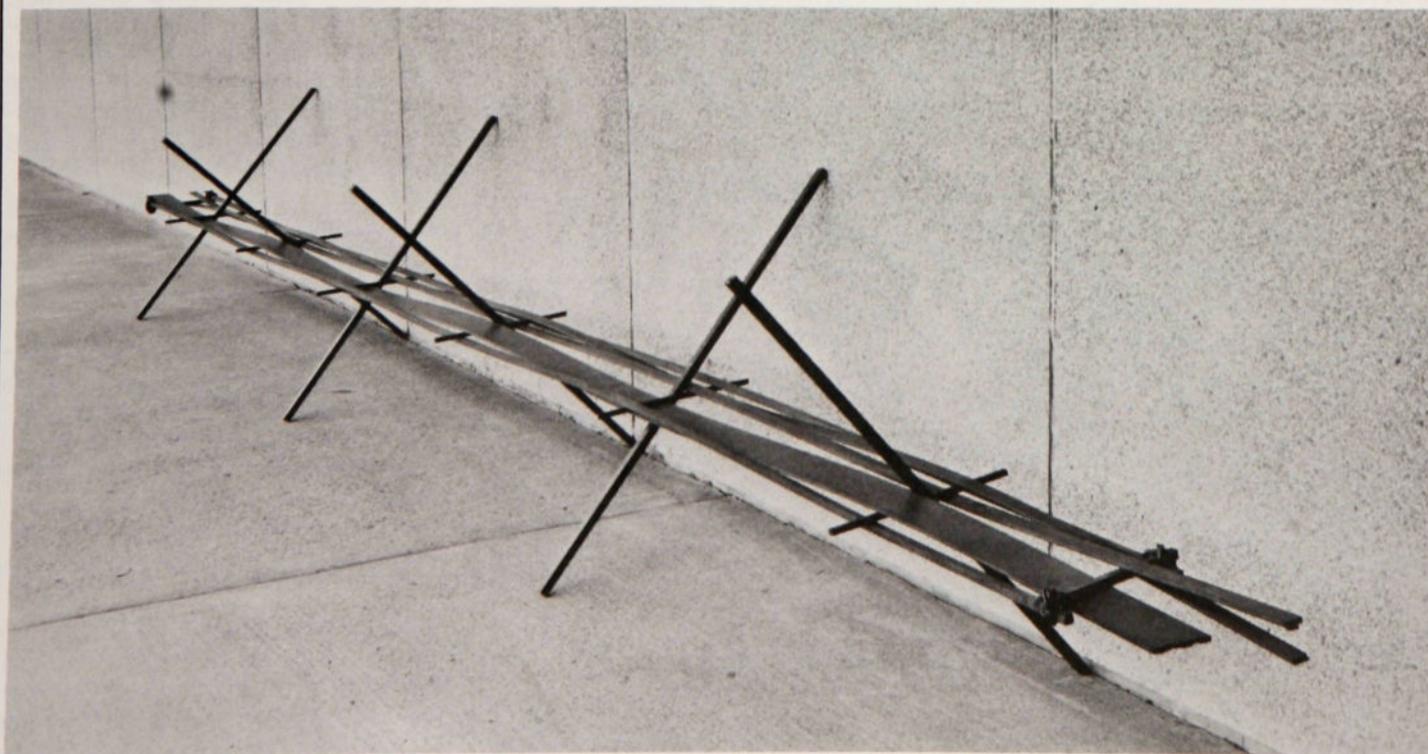


photo: Michel Goulet

Michel Goulet ▲
Passage
1980
acier
2,40 x 2,40 cm (96 x 96 po.)
collection de l'artiste



Michel Goulet
Édification horizontale II
1978
Acier peint.
52 x 519 x 110 cm.
Coll.: Musée d'art contemporain

les que sont les murs et les planchers. Il s'approprie donc notre espace quotidien afin d'y instituer de nouveaux rapports et ainsi en enrichir et en modifier notre perception.

On peut considérer les sculptures de Michel Goulet comme "travaillant" l'espace dans lequel se meut l'observateur, l'espace qui devient un élément constitutif de l'oeuvre. Toutefois, il ne faudrait pas confondre le travail de l'artiste avec la recherche avancée du physicien. L'espace de l'art est différent de l'espace physico-technique; et comme nous le dit Henri Van Lier, le

propos du sculpteur est autre que celui du physicien même s'il reflète une perception de l'univers qui a été modifiée par cette science:

"Pour la physique moderne depuis Einstein, la masse et la substance des matières est réductible à l'énergie, et l'énergie elle-même se définit par des courbatures d'espace. Pourquoi dès lors le sculpteur ne serait-il pas tenté de rendre la masse par une suggestion d'énergie, elle-même obtenue par une structure spatiale où le vide serait le véritable plein? Il ne s'agit nullement pour l'artis-

te de traduire, de transposer, d'enjoliver esthétiquement une découverte du savant mais d'exprimer par ailleurs et au niveau sensible qui est le sien, une nouvelle perception du monde qu'il partage avec le savant et le philosophe." (7)

Par la justesse de l'intention et la clarté du propos. Michel Goulet réussit à nous convaincre que la sculpture constitue un moyen privilégié d'interroger l'énergie en mouvement dans l'espace et d'en rendre perceptibles les manifestations.

Colette Larochelle

BIBLIOGRAPHIE

1. Martin Heidegger, *Questions IV*, Gallimard 1976 chapitre: "L'Art et L'Espace", p. 100.
2. "Regards sur l'Art américain des Années soixante", Éditions Territoires 1979, p. 120 Rosalind Krauss, "Sens et Sensibilité. Réflexion sur la sculpture de la fin des années soixante", texte de 1972.
3. Entrevue avec Michel Goulet réalisée à Montréal le 20 août 1980.
4. *ibid.*
5. Martin Heidegger, *Op. cit.*, p. 103.
6. *ibid.*, p. 105.
7. Henri Van Lier, *Les Arts de l'Espace*, Casterman 1959 p. 251.

DES CORPS, SIGNES DE VIE

Fiction ou réalité, la fonction de l'oeuvre d'art n'est-elle pas de proposer l'efficacité d'une fiction? L'oeuvre qui se donne à voir, à lire, nous dit quelque chose sur le réel, mais elle n'est pas la réalité; elle l'organise dans un autre lieu, la structure pour en permettre une communication, pour marquer ce réel de signes distincts. Cette marque indicielle élaborée par un langage plastique se manifeste dans le jeu complexe de structuration de systèmes multiples et divers. Le discours plastique est une activité ludique, une organisation dans le temps et

l'espace d'un hors lieu où maintenir la représentation du réel et sa critique - acte de parole qui s'instaure comme supplément à la réalité.

Il sera question dans ce commentaire de figures représentatives, de mises en scène des corps, d'actants projetés dans des espaces bidimensionnels et tridimensionnels. Les oeuvres présentées par Louise Gauthier-Mitchell, ses dessins et ses peintures/sculptures utilisent une pluralité de langages plastiques où prédomine la figuration. La figure représentative participe au

jeu fictionnel, en tant que statut de l'étant. Remplacer autrui par la figure, dans ces lieux fictifs, faire apparaître des corps, établir des relations entre eux et avec d'autres corps qui les regardent, puisque le rapport entre la fiction et la réalité n'est pas l'être mais la communication.

Cette structuration du représenté par la figure se veut aussi une appropriation des formes réelles comme effet de vraisemblance du quotidien. Les peintures/sculptures sont formées de volumes rectangulaires transformés en meubles, en

chambres, en maisons, en livres. La construction de ces objets procède de l'assemblage d'éléments multiples: portes, fenêtres, grillages, tiroirs. Elle provoque au niveau opérationnel un déplacement de signification de l'extérieur à l'intérieur.

Toutes les oeuvres tridimensionnelles sont peintes et donnent lieu à des représentations de figures féminines. Derrière chaque porte, chaque fenêtre, il y a un autre espace à découvrir, une nouvelle figure qui propose un autre système de relation avec l'ensemble de l'oeuvre. Dans la peinture/sculpture *La marche d'Ishtar*, trois femmes dans le bas du rectangle portent sur leurs épaules des bâtons soutenant un meuble; lorsque nous ouvrons les portes, nous découvrons un couple enlacé, représenté sur le bord de la mer. Des taches brunes nous renvoient à l'extérieur du rectangle à une longue chevelure dessinée, à partir des nuages, puis finalement notre regard se pose sur les trois femmes enveloppées de leurs cheveux. La représentation de l'intérieur du meuble ajoute une autre signification à la représentation des trois personnages et complexifie l'interprétation de l'oeuvre. L'intériorité se définit en relation avec l'extériorité. Les peintures/sculptures établissent une dialectique constante entre l'intérieur et l'extérieur, elles se posent comme illusion du réel par la construction des formes spatiales et comme passage de la réalité à la fiction par les tableaux dissimulés derrière les portes et les fenêtres.

Les propriétés structurales permettent, mais aussi, elles coordonnent la succession des interprétations et l'évolution des perspectives spatiales. Le mode de production des oeuvres tridimensionnelles soit l'addition, le juxtaposition de formes, de figures, d'espaces, l'intégration systématique du contenu au contenant, de la figure à l'objet appelle la participation du spectateur à un double niveau perceptuel. Les oeuvres sont présentées comme des spectacles à voir et à toucher; le spectateur devient témoin des images suggérées, il participe à l'élaboration des significations en ouvrant les portes, en regardant derrière les volets. Les corps représentés font appel à d'autres corps, il y a une nécessité d'interaction entre le spectateur et l'oeuvre pour que les sens en jaillissent.

Chaque peinture/sculpture délimite des sujets spécifiques. La



photographie de Gabor Szilasi

Louise Gauthier-Mitchell
Les Amazones
(printemps 1979)
dessin
121 x 121 cm



photographie de Gabor Szilasi

Louise Gauthier-Mitchell
Je/tu l'autre
(printemps 1980)
dessin
121 x 243 cm

représentation figurale qui s'exerce présente des corps féminins. L'actant sujet dans la majorité des oeuvres tridimensionnelles est la femme. Les corps sont représentés à peine vêtus, les sexes sont mis en évidence dans l'oeuvre **Rendez-vous**, ou symbolisés dans **La Mariée**. S'il faut parler d'une spécificité du discours féminin, c'est ici qu'il prend place. Dans les oeuvres de Louise Gauthier-Mitchell la jouissance, la virginité, la fécondité, la libido, ne sont pas pour la femme des lieux isolés de l'existence. **La chambre d'Aphrodite**, "La Mariée", **Table d'hôte**, **La marche d'Ishtar**, reproduisent des moments de vie où les corps portent des signes empruntés au rituel de la quotidienneté.

Ces corps de femme confirment une désacralisation de la nudité et de la virginité en tant qu'objet de désir. Les formes qu'épousent les corps ne respectent plus les critères esthétiques établis, ils sont charnus, érotisés dans leurs relations avec d'autres corps féminins. La sexualité étant en rapport avec les formes sociales, nous retrouvons au niveau d'une codification culturelle, le paradigme suivant: mère, épouse, amante, femme au travail. Les stéréotypes féminins sont développés principalement dans la peinture/sculpture intitulée **Femmes rangées**.

Dans les dessins, le langage figuratif maintient le jeu de la représentation, sans cesse défiée, conquise par les corps fragmentés de traits. Il y a une production de récits à des niveaux multiples de lecture. Les langages plastiques se juxtaposent, s'imbriquent. Les figures surgissent de la grille dans **Les amazones**, **Portes de sortie**, **Don Juan en péril**. Dans les peintures/sculptures, les figures subissaient l'enfermement ou la fenestration; dans les dessins, les signes figuratifs apparaissent derrière les murs, les clôtures, les grilles picturales. Les corps se donnent à voir à travers les objets.

La représentation délimite plusieurs champs sémantiques parmi lesquels: la sexualité dans **Proliférations** et **Vénus en cage**, la maternité dans **La grande mère**, la mort dans **Blanche mort**, la vieillesse dans **Portes de sortie** et **Résurgences**. Les figures féminines instaurent un rapport dé-censuré de la femme à sa sexualité. Ils conservent quelquefois des signes de fétichisme, quelques ornements voilent la nudité: masque de maquillage, plumage, bas de nylon. Ils interviennent dans la mise en relation des corps féminins avec les corps masculins. Quelquefois les récits représentent le pouvoir exercé par les hommes sur les corps des femmes dans **Chasse gardée**, **Hermine** et **Le rapt des sabinas**. Dénonciation des stéréotypes sexuels, mais aussi dénonciation des rapports de pouvoir qui sont pratiqués sur la femme, dénonciation par le geste. Les oeuvres plastiques prennent forme dans l'enceinte de la dialectique inconscient/conscient, abstraction/figure, informel/formel.

"D'une certaine manière l'écriture féminine ne cesse de résonner du déchirement qu'est pour la femme la prise de la parole orale, - "prise" qui est effectuée plutôt comme un arrachement, un essor vertigineux et un lancer de soi, une plongée ... En vérité, elle matérialise charnellement ce qu'elle pense, elle le signifie avec son corps. Elle inscrit ce qu'elle dit, parce qu'elle ne refuse pas à la pulsion sa part indisciplineable et passionnée à la parole. Son discours, même théorique ou politique n'est jamais simple ou linéaire, ou "objectivité", généralisé, elle entraîne dans l'histoire son histoire"¹.

Voilà pourquoi la nécessité du choix figuratif dans les oeuvres de Louise Gauthier-Mitchell. Cette représentation de la figure dépasse donc ici le concept de l'anecdote.

Puisque corps et sexualité sont des expressions concrètes de l'existence, c'est d'abord par eux que les

rapports avec les autres s'instituent. C'est une des problématiques qu'explore l'artiste à travers sa production picturale. Le jeu fictionnel se poursuit au-delà de la figuration. Les corps perdent quelquefois toute référence sexuelle différentielle. Des signes iconiques connotent l'ambiguïté des sexes. Les figures représentent des corps asexués, ou plutôt bisexués. L'énonciation picturale suggère l'indéterminé, l'ambivalence de la figure, elle maintient le jeu combinatoire du masculin et du féminin.

Les oeuvres mettent en évidence des possibilités virtuelles, des topiques à investir de sens, l'interprétation dépend de notre disposition en tant que spectateur à projeter. Nous sommes nous-mêmes comme l'artiste soumis à de multiples codes qui façonnent notre façon de voir. Nous avons en ce sens des attentes qui nous appartiennent en propre. Le dessin **Je/tu l'autre** se veut discours sur l'expérience plastique et illustre bien l'objet des projections extérieures que devient l'image. L'artiste ordonne en rangées horizontales, des figures anonymes qui regardent une scène qui se déroule au premier plan: des personnages sont mis en relation entre eux, leurs corps se touchent ... création d'intimité, nudité de la femme au plumage. Des oiseaux surplombent la scène et avec leurs longues ailes effilées, ils assurent la projection visuelle des figures anonymes sur les figures individualisées. À gauche un chevalet est dessiné de ce côté, l'image est cachée, près du chevalet une femme nue se tient debout, elle tourne le dos au spectateur; elle est liée par une corde à l'autre femme nue, coiffée du plumage.

L'artiste conscientise par cet acte de représentation le dévoilement du "je" énonciateur du discours, mis en jeu dans l'élaboration et la structuration des images proposées, les femmes nues. Elle assume ici le jeu de la fiction, positionne le specta-

teur comme l'autre terme du représenté et le pare de l'anonymat.

L'oeuvre, projet de structuration de signes appartenant à différents systèmes de représentation, produit des sens qui naissent à la lecture et à l'analyse. Les signes réifiés possèdent des propriétés communes avec le modèle perceptif qui nous permet de faire acte de connaissance; l'oeuvre suit ses lois propres et non celles de ses référents. La représentation des figures dans les oeuvres de Louise Gauthier-Mitchell participe en ce sens, à une transformation du discours sur le réel. Il y a là des propositions sur des signes de vie.

DIANE GUAY

BIBLIOGRAPHIE

1. Cixous, Hélène, "La jeune née", **Sorties**, p. 170-171, ed. 10/18, France, 1975.

Service d'Autobus de la CTCUM

(Stations McGill
et Bonaventure)

en semaine
du lundi au vendredi

Heures d'affluence
(entre 6:15 et 9:00
15:15 et 18:00)

Service aux 15 minutes

Périodes calmes
(entre 9:00 et 15:00)

Service aux 30 minutes

L'ÉCRITURE

Depuis cinq ans, le travail de Louise Robert se présente comme une recherche analytique sur l'écriture en tant que système graphique et signifiant. Cette recherche est menée simultanément ou alternativement à travers la pratique du dessin et de la peinture.

L'écriture apparaît véritablement, pour la première fois, dans les dessins de 1975. La feuille, d'un format rectangulaire vertical rappelle, par ses proportions, la page du cahier de notes. Les lignes y sont tracées les unes sous les autres, de haut en bas de la page, suivant le parcours habituel de la main dans l'acte d'écriture. La calligraphie serrée, à la mine de plomb, au pastel ou au crayon gras, recouvre toute la surface de la feuille.

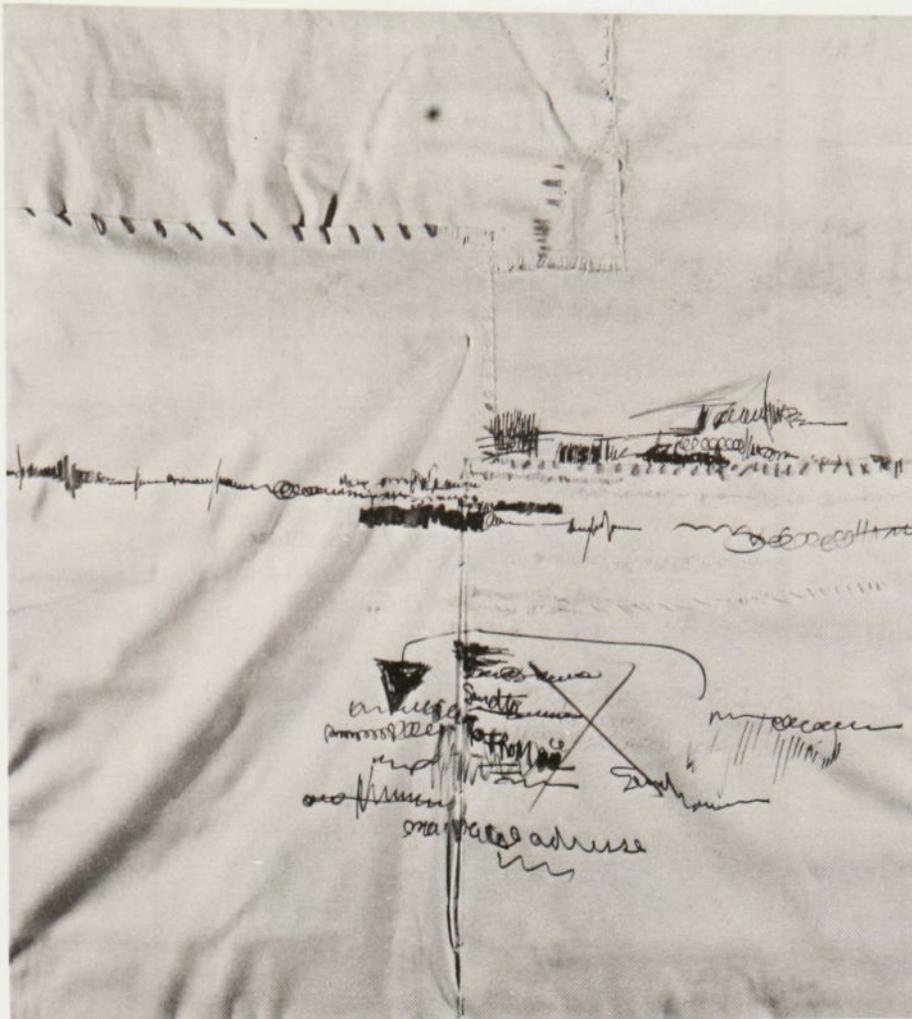
Cependant, il s'agit de fausses écritures, d'un simulacre de texte que l'oeil ne peut pas lire. Un message qui ne se livre pas. Cette ambiguïté entre le dit et le non-dit est également soulignée par la présence de mots véritables, intégrés à ce réseau d'écritures; mais, difficiles à discerner, à repérer, ils deviennent illisibles. Les ratures et les taches qui recouvrent certaines parties de la feuille reprennent le même rôle en permettant la correction, elles tentent de dissimuler ce qui a été écrit. Ayant compris que l'acte de lecture est mis en échec, l'oeil doit cesser de suivre les lignes de gauche à droite et regarder le dessin globalement.

De la page simple, Louise Robert passe à la page double. Les dessins de 1976, plus grands, horizontaux, correspondent à la juxtaposition, côte à côte, de deux pages écrites. Le livre est ouvert. D'ailleurs, le fond est souvent divisé par une verticale médiane et recouvert de deux teintes de pastel; gris, brun ou ocre, accentuant ainsi la bipartition. De même que le format, l'écriture se dédouble. À une première calligraphie régulière et courant sur toute la surface, transgressant la division centrale, une seconde, plus grosse et irrégulière vient se superposer. La lecture devient plus difficile. Il n'y a plus de mots lisibles et les deux niveaux de "textes" s'emmêlent, s'imbriquant l'un dans l'autre.

Durant cette période, la priorité est accordée au dessin. Les quelques tableaux de cette époque sont constitués de pièces de toile, peintes à l'acrylique, découpées puis cousues à la main avec de la corde et fixées de façon lâche sur le châssis. La dernière intervention consiste à écrire sur cette toile à la mine de plomb ou au pastel. Le temps qu'exige l'exécution explique en partie le nombre restreint de ces tableaux.

Un changement important s'accomplit en 1978. La prédominance est alors accordée au tableau. Ce passage du dessin à la peinture s'accompagne d'une nouvelle orientation du rôle de l'écriture et de son rapport avec le fond. Ce dernier qui, secondaire, servait essentiellement à supporter la calligraphie, s'impose davantage. Un équilibre s'établit, il devient plus dense, sombre, et semble gruger l'écriture claire qui se disperse et se réduit à quelques lignes horizontales ou diagonales, mimant des phrases. La surface n'est plus entièrement recouverte de "texte". Tout n'est pas écrit, seules des bribes éparses de discours demeurent. Souvent, la ligne d'écriture

LOUISE ROBERT: L'ÉCRITURE, LE MOT



Louise Robert ▲
No 270
9-1975
crayon feutre et graphite sur bâche cousue
1,22 x 1,13 cm
collection de l'artiste

▼ Louise Robert
No 78-11
4-1979
acrylique sur toile
152 x 184 cm
collection Galerie Jolliet, Québec



photo: Yves Martin

ture est une phrase, qui, tracée rapidement se déforme au point de devenir illisible.

Le système s'inverse; l'écriture devient négative: en blanc sur noir et, de plus, elle n'est pas un trait ajouté sur une surface, mais plutôt grattée et soustrait du fond. La toile d'abord recouverte de couleur claire reçoit en dernier lieu une couche de peinture acrylique grise ou noire. L'écriture est gravée à l'aide d'un instrument pointu, dans la pâte humide. Le trait calligraphique, plus ou moins visible, selon que la peinture est plus ou moins sèche, révèle

donc ce qui est derrière, au-delà de la peinture.

Les dessins de 1977 et 1978, toujours horizontaux, se rattachent à la même problématique. Un fond de pastel noir, frotté avec la main, laisse voir diverses lignes d'écriture qui, frottées à leur tour, s'effacent partiellement. Ainsi, le fond, qui rend visibles les signes graphiques par contraste clair-sombre, joue aussi à les faire disparaître. De la page simple au livre ouvert, nous en arrivons au tableau noir de la salle de classe sur lequel le texte s'inscrit et s'efface continuellement.

LE MOT

Tous ces travaux s'attachent davantage à l'écriture en tant que forme, puisque les mots ne se laissent pas lire. Dans les tableaux et dessins récents, c'est le mot qui se révèle. Libéré du simulacre scriptural, il s'impose en grosses lettres. Sa lecture ne peut être déjouée. Bien qu'un tableau **À NE PAS LIRE** dise le contraire, il est impossible de se restreindre au vu. L'oeuvre exige d'être lue, et à la perception formelle des lettres, s'ajoute le sens véhiculé par le mot. Dans les premières oeuvres de ce genre, le mot est seul ou quelquefois accompagné d'un article ou d'une préposition. En lui (dans sa trace, ses lettres, son sens) réside tout le discours de l'oeuvre. Les mots choisis, pour la plupart, se rapportent à la peinture ou au tableau: **AUTO PORTRAIT, REGARD, À VOIR, BORD, FLAG** (Hommage à Jasper Johns), et à l'écriture, en tant que système de signes et en tant que discours: **LE MOT, B À Z, LA DEDICACE**.

Comme pour les tableaux précédents, Louise Robert travaille la peinture acrylique fraîche. Le mot principal est tracé, biffé, effacé, tracé à nouveau avec les doigts, la main, le poignet, sans intermédiaire entre le corps et la toile. Les traces de doigts, visibles, permettent de suivre le processus d'inscription du ou des mots. L'acte d'écriture devient geste brut, direct, qui semble pourtant craindre ce qui s'écrit, d'où le besoin d'effacer, de revenir à la surface vierge, pour mieux réécrire, d'une façon définitive. Une fois mis en place, le mot peut se répéter, se dédoubler, en petit, autour, entre et dans les lettres de l'inscription initiale. Le premier mot jeté, d'autres s'y ajoutent, cependant, ils demeurent difficilement accessibles au regardeur dont l'attention est captée par le mot central. Encore une fois l'écriture s'impose et se retire tout à la fois, car s'approcher du tableau, déchiffrer les inscriptions secondaires, fait perdre de vue le terme principal. La couleur, présente dans ces travaux, suit le même mouvement. Elle veut être perçue pendant que le geste de la main sur la toile la mélange à la couleur sombre du fond, l'effaçant à son tour en partie.

La présence du mot lisible, inévitable, présente un danger pour le spectateur. Il oriente la lecture de l'oeuvre. De par sa signification, le mot appelle l'interprétation. Cependant, si ce mot a un sens bien précis pour l'artiste, elle ne veut pas que ce sens (qui l'a incité à l'écrire) soit recherché par celui qui regarde: "Le mot est dit. Il est à lire. Il a un sens. Il est signifié. Cependant ce mot écrit ne se veut pas directif. Loin de moi la pensée d'orienter la lecture du spectateur. Si le mot écrit sur la toile a des annotations pour moi, le voyeur y cherchera les siennes, je l'espère..."¹ Ainsi, la succession des oeuvres établit un discours dans lequel le spectateur devra en premier lieu se retrouver. Il est laissé libre. La toile une fois terminée, accrochée, regardée, appartient à qui la lit. Le tableau est "À VOIR", "LE MOT" "À DIRE".

Michel Grenier

1. Extrait d'un entretien avec Louise Robert, novembre 1979.

Les activités du Musée d'art contemporain

EXPOSITIONS

Du 18 décembre 1980 au 25 janvier 1981

- **Pierre Boogaerts: Coins de rues (Pyramides), N.Y., 1978-79**

Cette exposition présente les six dernières et la conclusion d'un montage photographique où la dialectique entre l'espace virtuel de la photo et l'espace réel de son support s'articule autour de la pyramide. Un livre conçu et annoté par l'artiste, réalisé en co-édition avec le Musée d'art contemporain, complète l'exposition.

- **Acquisitions récentes: Oeuvres sculpturales**
Une sélection de sculptures tirées de la collection permanente du Musée.
- **Paul-Émile Borduas: Sélection d'oeuvres, 1942-1957**

Oeuvres de la collection permanente du Musée. Travaux de Borduas réalisés entre 1942 et 1957.

Du 18 décembre au 1er février 1981

- **Dix ans de propositions géométriques: le Québec, 1955-1965**

Cette exposition retrace la période de l'art québécois, entre 1956 et 1965, où les peintres empruntent à la géométrie ses formes simples et son dessin précis. Un épurement des éléments plastiques est recherché. Sous le couvert de la géométrie, la peinture québécoise poursuit alors le combat amorcé par les Automatistes pour une peinture abstraite, autonome, sans cesse renouvelée de l'intérieur et qui explore ses propres possibilités.

Du 9 janvier au 22 février 1981

- **Acquisitions récentes: Roy Lichtenstein**

Présentation de la gouache sur papier de Lichtenstein intitulée **Brushstrokes**. Trois panneaux de la maquette d'une murale en quatre parties réalisée en 1969 pour la Faculté de Médecine de l'Université de Dusseldorf, en Allemagne, figurent désormais dans la collection permanente du Musée. Elles seront exposées pour la première fois à Montréal.

Du 5 février au 22 mars 1981

- **5 Attitudes: Pierre Ayot, Gilles Boisvert, Cozic, Serge Lemoyne, Serge Tousignant**

L'exposition présente les oeuvres les plus significatives de la production des cinq artistes ainsi que des documents témoins des événements et manifestations auxquels ils ont participé conjointement entre 1965 et 1980.

Du 8 février au 15 mars 1981

- **Noel Harding: Enclosure for Conventional Habit, 1980**

Cette installation est un défi à la fois pour l'artiste et le spectateur. Elle souligne une individualisation et une extériorisation conformes à la préoccupation fondamentale de l'artiste: dépasser ses limites en matière de perception, de jugement, d'adresse et de perspicacité.

L'exposition a été réalisée par la Walter Phillips Gallery de l'École des Beaux-Arts de Banff avec la collaboration du Musée d'art contemporain de Montréal et de la Mendel Art Gallery de Saskatoon.

Du 27 février au 5 avril 1981

- **La collection permanente, oeuvres internationales sur papier: période de l'entre-deux guerres.**

Vernissages

Judi, 5 février 1981, 20:30 heures

- **5 Attitudes: Pierre Ayot, Gilles Boisvert, Cozic, Serge Lemoyne, Serge Tousignant**

Dimanche 8 février 1981, 14:30 heures

- **Noel Harding: Enclosure for Conventional Habit, 1980**

EXPOSITIONS ITINÉRANTES

CALENDRIER: DÉCEMBRE 80 - MARS 81

Artistes américains contemporains

- Galerie de l'École des Hautes Études Commerciales, Montréal 1er décembre - 31 décembre 1980
- Musée des Sept-Iles inc. 15 janvier - 22 février 1981

Aspects de la photographie québécoise contemporaine

- Galerie d'art du Vieux Palais, Saint-Jérôme 15 janvier - 15 février 1981

Regard sur l'oeuvre d'Albert Dumouchel

- Centre culturel de Saint-Lambert 28 novembre - 23 décembre 1980
- Musée Pierre Boucher, Trois-Rivières 15 janvier - 15 février 1981

Dix ans de propositions géométriques

- Musée d'art contemporain, Montréal 18 décembre 1980 - 1er février 1981
- Musée régional de Rimouski 8 février - 8 mars 1981

Jean Dallaire

- Musée régional de Rimouski 15 décembre 1980 - 15 janvier 1981
- Musée régional des Mines et des Arts de Malartic 1er février - 28 février 1981

Dessin et surréalisme au Québec

- Galerie du Centre culturel d'Amos 15 décembre 1980 - 15 janvier 1981
- Musée Beaulne, Coaticook 1er février - 28 février 1981

L'Abstraction lyrique en Europe

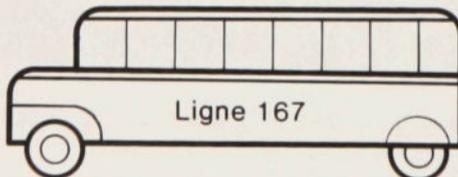
- Galerie Port-Maurice, Saint-Léonard 19 janvier - 30 janvier 1981
- Collège de Joliette 9 février - 20 février 1981

Tapisseries québécoises

- Centre national d'expositions de Jonquière 22 février - 18 mars 1981

La Bibliothèque et le Centre de documentation

Ouvert du mardi au vendredi, de 10h à 17h.
D'octobre à mai, accessible au public les samedis et dimanches, de 12h à 18h.



Service d'autobus pour se rendre au Musée d'art contemporain
Samedi et dimanche (autobus du musée)

▼
À toutes les heures (sauf midi)
à partir de la
Station McGill
▲

SERVICE D'ANIMATION ET D'ÉDUCATION

Calendrier: janvier 1981

samedi 10 à 14 h. 30

Projection du film **MAKING DANCES** dans lequel on peut voir évoluer sept artistes post-modernistes: Trisha Brown, Lucinda Childs, Douglas Dunn, David Gordon, Kenneth King, Meredith Monk, Sara Rudner.

durée: 90 minutes
prod.: Michael Blackwood, 1980
version originale anglaise.

dimanche 11 à 14 h. 30

Projection de la troisième partie du film **MASTERS OF MODERN SCULPTURE** intitulée **LE NOUVEAU MONDE**.

durée: 58 min., couleur
prod.: Michael Blackwood
version originale anglaise.

samedi 17 à 14 h. 30

Rencontre causerie avec **PIERRE BOOGAERTS**. Cette rencontre informelle avec l'artiste se tiendra dans la salle de son exposition intitulée "Coins de rues (Pyramides), N.Y., 1978/79".

dimanche 18 de 10 h. 30 à 14 h. 30

Un Dimanche/Animation avec le **GROUPE NOUVELLE AIRE**. Plusieurs danseurs de cette compagnie cotoieront le public et danseront dans les salles mêmes du Musée.

dimanche 25 à 14 h. 30

Projection du film **MAKING DANCES** (reprise du 10 janvier).

Une rentrée au pays:
l'Abstraction verte de Borduas.
Hommage à Jordi Bonet.
Le Symposium International de Chicoutimi.
Art graphique: André Bergeron et Robert Savoie.
Perceptions nouvelles: Michel Leclair et Leslie Reid.
Art international: Fernand Botero.
À la Rochelle
Le Symposium de peinture contemporaine du Québec.

vie des arts
HIVER 81
NUMÉRO 101
373, RUE SAINT-PAUL OUEST
MONTRÉAL, P.Q.
H2Y 2A7
TÉL: 282-0205



Gouvernement du Québec
Ministère des Affaires culturelles

ateliers

Le journal Ateliers est une publication du
Musée d'art contemporain
Cité du Havre
Montréal H3C 3R4

Responsables: Denis Chartrand, Arlette Blanchet
Michel Guilbeault

Dépôt légal — 1er trimestre 1981
Bibliothèque nationale
du Québec.
ISBN: 0382-5124