

jà present chez Duchamp:

In France there is an old saying, "stupid like a painter." The painter was considered stupid, but the poet and writer very intelligent. I wanted to be intelligent. I had to have the idea of inventing. It's nothing to do what your father did. (...) Then I came to the idea.⁴

Mais Kosuth n'a pas cru devoir retenir ce que cette appropriation de l'ordre conceptuel avait d'ambigu, d'ironique même. Si Duchamp questionne la nature de l'art, il se garde toutefois d'en réduire le caractère foncièrement polysémique, arbitraire. Kosuth, pour sa part, adopte ici l'attitude inverse: conscient lui aussi de cet arbitraire, il choisira plutôt de le démanteler — de "dire" (à la fois par le texte et l'image, mais une image "disciplinée") ce demantelement.

Kosuth, on l'a vu, place la "compréhension" au niveau du contenu, soit au coeur même de son travail. Reste à savoir si l'adoption d'un biais linguistique (d'un langage de "raison"), même atténué par le retour de l'image par la dialectique qu'elle instaure⁵, saura permettre cette compréhension à l'intérieur même du champ de l'art — c'est-à-dire sans verser dans la sémologie appliquée. On a progressivement cerné, depuis que l'art s'interroge sur ses rapports avec l'ordre du discours, ce qui dans l'art échappe à cet ordre, à toute idée de structure, et constituerait en fait sa spécificité: "La position de l'art est un démenti à la position du discours. La position de l'art implique une fonction de la figure, qui n'est pas signifiée, et cette fonction autour et jusque dans le discours."⁶ On a ainsi redécouvert, et en toute bonne conscience, les forces du "desordre", d'un certain état sauvage, où l'oeil aurait "heureusement" repris ses droits. À cela Kosuth s'oppose: "Making 'something new to look at' is a futile and empty act if its only audience is the eyes."⁷ Mais quel est-il, au fait, cet art où le seul niveau de réception implique serait celui de l'oeil? Le point de vue formaliste, malgré ses abus, a suffisamment "engendré", tant en termes de pratiques qu'au niveau de la critique, pour qu'on veuille bien le situer ailleurs que dans la seule sensation rétinienne.

Se rappeler Don Quichotte, ses luttas un peu vaines, son côté "redresseur de torts".

PIERRE LANDRY

NOTES

- 1 "Art after Philosophy, Part II" *Studio International*, nov. 1969, p. 160.
- 2 "Notes on 'Cathexis'", texte du catalogue de l'exposition *Bedeutung von Bedeutung*, Staatsgalerie, Stuttgart, 1981, repris dans le cadre de l'exposition tenue chez Lamanna.
- 3 *Ibid*.
- 4 De "Art after Philosophy" *Studio International*, octobre 1969. "Formalist criticism is no more than an analysis of the physical attributes of particular objects which happen to exist in a morphological context. But this doesn't add any knowledge (or facts) to our understanding of the nature or function of art." "Notes on 'Cathexis'" présente la version 1981 de ce reproche, mais cette fois en bas de page, au niveau des notes. "The quality of 'History' produced by the art history of Modernism, however, has ended up as a kind of market formalism, and Modernism is being perpetuated now through the form chosen for its self-denial".
- 5 "Notes on 'Cathexis'".
- 6 Cité par Kosuth dans "Art after Philosophy, Part II".
- 7 De "Notes on 'Cathexis'": "With normal usage either the text or the image are subversive to the other. Here, both have equal weight. The text does not 'explain' the image, nor does the image 'illustrate' the text."
- 8 Lyotard, J.-F. *Discours-Figure*, Klincksieck, Paris, 1971, p. 13.
- 9 "Notes on 'Cathexis'".

LOUISE ROBERT

21 oct. - 14 nov. 1981

RICHARD MILL

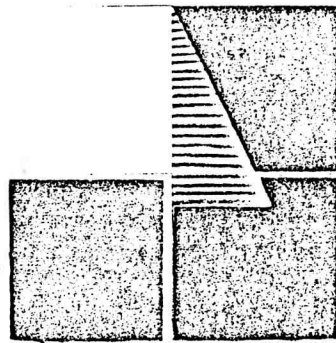
20 janv. - 13 fev. 1982

Galerie Joliet, Montreal

La Galerie Joliet fermera bientôt ses portes à Québec, où elle existait maintenant depuis dix-sept ans, pour ne conserver que l'espace qu'elle a récemment aménagé à Montréal. C'est dans ce nouveau local montréalais que Louise Robert et Richard Mill ont présenté leurs oeuvres récentes. Depuis les mini-retrospectives du Musée d'art contemporain de Montréal, leurs travaux antérieurs sont mieux connus, et assez connus, pour que ces deux dernières expositions nous interrogent. Durant les deux dernières années, chacun à sa manière, Robert et Mill ont délaissé les grandes surfaces noires qui les préoccupaient (sans les inscrire, malgré leur apparence, dans la parfaite orthodoxie moderniste) pour accentuer les accidents sur le plan de la toile, par une gestualité cependant plus constructive qu'expressionniste, et pour favoriser une gamme chromatique plutôt débridée, aux accents souvent stridents. Toutefois, leurs oeuvres récentes marquent une distance par rapport à ces nouvelles orientations, une distance, ou une *différence* selon la distinction de Derrida, qui les éloigne du danger de la systématisation, qui rélance les acquis de leurs travaux précédents, sans que ces oeuvres récentes se rangent nécessairement, docilement, dans les diverses options des nombreuses nouvelles vagues picturales.

Ce que ces deux expositions amènent à penser, au delà ou au moment même de la *sensation* que les tableaux donnent, c'est ce qu'il en est aujourd'hui d'une peinture qui n'est pas explicitement engagée dans une option féministe, qui n'est pas formellement motivée par une volonté politique partisane, qui n'est pas réglée par une iconographie à caractère strictement autobiographique ou dont le référent est plus important que l'image, ou encore qui n'est pas d'emblée alignée, sans retenue, dans les débordements organisés par les pressions institutionnelles issues des pratiques artistiques dites postmodernes. Elles amènent à sérieusement (re)penser que la peinture est affaire de l'oeil et que le regard posé sur des tableaux, le regard qui s'y attarde et s'y oublie un peu, s'y fascine du voir lui-même et des allers-retours dans l'histoire de la peinture que (nécessairement — et probablement aujourd'hui plus que jamais) les formes peintes impliquent et suggèrent. Jubilation du regard dans le voir, énigme des formes qui ne sont pas à déchiffrer mais à recevoir comme ce qui transforme l'objet qu'est le tableau en lieu de jouissance. La peinture ici, c'est-à-dire les tableaux de Robert et Mill, réaffirme son intransigeance, ses liens avec le phantasme.

Depuis longtemps les tableaux de Robert se confrontent à l'écriture. Ils y trouvent leur raison d'être et leur différence. Même aux moments de sa plus grande réduction, lorsque les grands champs plutôt également colorés de noir n'étaient *griffés* que d'un simple trait, tout tremblant de ce qu'il exprimait de pulsion et de retenue, l'écriture voulait dire qu'elle y était supplémentaire, mais supplément nécessaire, non supplétif, pour signifier combien la peinture excède le langage et s'y sent à l'étroit. L'oeuvre de Robert s'est développée de cet écart exposé de la peinture et de l'écriture, déconstruisant celle-ci de diverses manières, jusqu'à seulement la mimer dans ses formes générales, sans rien dire, pour éclairer son ancrage fondamental dans la *ligne*. Pour montrer aussi combien l'écriture quant à la peinture est limitée, restrictive, que la peinture entraîne autrement le regard, dans une aventure sans fin parce que le tableau n'est pas une chose même s'il joue avec des éléments définis (définissables et descriptibles). Aujourd'hui, mais déjà dans les derniers tableaux de 1980, l'écriture est moins vagabonde, moins échevelée, et des mots sont clairement visibles et lisibles par leur contraste



Richard Mill, Sans titre, 1981, huile et acrylique sur toile 1 66 x 1 66 cm, courtoisie de la Galerie Joliet

chromatique avec le reste de la surface et par leur calligraphie plus attentive, plus docile.

Ces mots gênent — ce n'est pas la un défaut des tableaux — car ils "détachent" formellement et picturalement de la surface tachetée et nous font aussi décoller du tableau par leur générosité sémantique. À regarder ensemble plusieurs tableaux on note une récurrence des thèmes, une obsession langagière dans l'isotopie sémantique du lexique choisi ("ne rien dire", "se faire longtemps", "le reste", "presque pas", "rien à lire", etc.). L'importance subjective de ce choix se révèle ostensiblement dans l'économie lexicale et la répétition de certains mots. D'autre part dans chaque tableau les mots font figure de parasite, comme un double excès: la brutale rupture formelle issue de la confrontation des spécificités picturale et linguistique et l'inévitable exposition autobiographique (qui passe ici par le langage comme dans la psychanalyse) hétérogène à la problématique picturale. Posés là, prégnants sur le tableau fini, ces mots suggèrent qu'ils

Louise Robert, Sans titre, 1981, acrylique et toile, 162 x 160 cm, courtoisie de la Galerie Joliet



er sont à l'origine, qu'ils ont motivé propulsé le jeu des formes et des couleurs que depuis longtemps Robert produit directement avec ses mains, c'est-à-dire par un contact direct, physique, charnel avec les pigments et la toile, c'est-à-dire aussi dans un rapport sensuel dont le tableau garde traces.

Ce parasitage du plan pictural par l'écriture devient dès lors nécessaire à cause du trou qu'elle perce dans le tableau et qui s'offre au spectateur comme un piège pour, en amont du tableau, le faire sombrer dans une lecture bisgraphique psychologisant, ou, en son aval le faire se prendre aux mots en les considérant comme des titres, des clés infaillibles pour lire symboliquement l'agitation de la surface peinte. Cependant, à ne pas chercher à exorciser leur présence incongrue, on s'attachera à regarder à côté des mots, à sentir les qualités du réseau de taches en tant qu'il témoigne comme empreinte du corps d'une individualité qui se montre résistante aux codes sociaux et artistiques qui régissent les gestes mais aussi, et surtout en tant qu'il témoigne d'une conscience sensible au danger d'hystérie romantique (c'est-à-dire humaniste) qui guette la gestualité libérée. Cette gestualité, que j'ai appelée constructive parce qu'elle est d'abord préoccupée par le tableau plutôt que par les humeurs du peintre, nous oblige à voir le tableau dans sa dimension technique, dimension à laquelle il ne se réduit pas mais que l'artiste ne saurait éviter, ni même de questionner, car elle a, elle aussi, une

Avec le retour des mots évidents, le tachisme s'est accentué en même temps que la gamme chromatique s'est étendue, manifestée dans des contrastes qui favorisent les verts, les roses, les jaunes adjoints aux pigments argentés pour animer les gris plus ou moins bleutés, comme pour rappeler que la tache fonde la peinture parce qu'elle efface le tableau et ouvre ainsi l'espace conçu à l'imaginaire. Toutefois, les récents tableaux de Robert ne semblent pas pouvoir se limiter à ce rappel ni se contenter du contraste avec le langage. Ils interrogent, en les attaquant, les limites mêmes du tableau. Cela n'a rien à voir avec les réflexions systématiques des support-surfacistes, ni avec la percée moderniste des canevas découpés de Stella ni avec les toiles libres et presque sculpturales telles que par exemple Gauthier ou Chacalis les présentent. Ils interrogent au contraire ces limites dans la tension spécifique à toute peinture sur châssis. Je dirais donc qu'en plus de se confronter à l'écriture les récents tableaux de Robert se confrontent au dessin, à ses dessins.

Les dessins ont toujours été une part importante, et en quelque sorte indépendante, dans la production de Robert. Ceux qu'elle exposait cette fois en même temps que les tableaux continuaient à expérimenter sur le papier comme élément de l'oeuvre et non comme simple support! Les récents tableaux empruntent à cette problématique. Des morceaux de toile sont apposés, repliés ou non, à la toile tendue et débordent l'espace rigidement circonscrit par le châssis. L'effet n'est pas celui des collages et le but n'est pas compositionnel. Intégrées au traitement général de la grande toile, ces excroissances créent des déséquilibres inattendus, peut-être "ob-scènes", rappellent l'éfrangement et les bordures irrégulières des oeuvres sur papier et transforment la toile en formes en signalant la malléabilité du matériau que le châssis emploie autrement. La tension qui en résulte n'est pas celle qui caractérisait les entreprises de déconstruction des composantes picturales mais bel et bien celle qui aujourd'hui anime la peinture qui connaît ces composantes, ainsi que les acquis du modernisme pictural, et les travaille jusqu'au point où leurs combinaisons inouïes risquent la perte de la dénomination "peinture".

C'est la même poussée aux limites connues, historiques, que les récents tableaux de Mill visent à leur manière. Les oeuvres des deux dernières années nous avaient confrontés à des images extravagantes, excentriques et sophistiquées, tant au plan formel que chromatique. La réminiscence "expressionniste"

qu'elles rajeunissaient y était impérativement donnée, conférant à l'audace de la référence clairement avouée une portée parodique? Il ne saurait dès lors être question de déconstruction? — ni au sens de J.-F. Lyotard, c'est-à-dire comme la pression exercée par le processus primaire sur l'organisation des formes, ni au sens de M. Le Bot, c'est-à-dire comme l'analyse, systématique, des composantes du système pictural historique — à moins de vouloir soumettre les oeuvres nouvelles à des notions qui leur sont anachroniques. Les récents tableaux, pourtant plus sobres que les précédents, rappelant en cela certains éléments des tableaux noirs de 1973-1977, confirment que l'oeuvre de Mill, encore, avance par ce qui la pousse en arrière. Cela ne signifie pas qu'il participe aux vagues de néo- et de rétro- qui déferlent actuellement. Au contraire d'une restauration de quelques styles ou figures historiques, ces récents tableaux signalent des limites électorales.

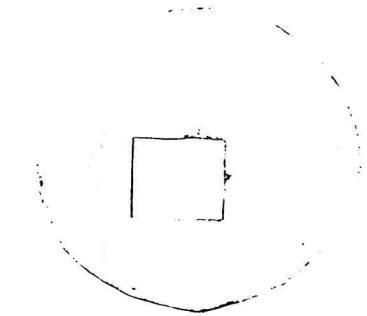
L'ampleur et la complexité du geste "expressionniste" a laissé place à des formes simples, triangulaires, rectangulaires ou à peu près carrées, aux frontières molles et où l'importance est accordée à la couleur comme lumière. Mill se révèle ici un grand coloriste et le travail compositionnel des plans, où sont juxtaposées des plages d'acrylique et d'huile qui font jouer les contrastes du mat et du luisant, élève le motif à un rôle qu'on a peu eu l'occasion de voir depuis Matisse (et qu'on a retrouvé aussi quelquefois chez Jack Bush). Composants irréductibles de la peinture, la couleur et la surface sont ici prises au sérieux, sans avoir la rigidité des tableaux modernistes, pour se montrer simplement et produire néanmoins sur le plan visuel des sensations riches et bouleversantes. Ici, le rappel de Matisse n'est pas un hasard puisque les tableaux le suggèrent eux-mêmes.

Cette exposition laisse penser que Mill semble plus à l'aise dans le grand format qui, dans son cas, reste toujours signifiant; mais les petites toiles carrées, comme les Matisse des fenêtres ou des natures mortes où l'on trouve un bocal de poissons rouges, redonnent aussi à la couleur sa valeur expressive. On éprouve devant elles ce qu'elle a de relié au corps. Toute une tradition, depuis la Renaissance jusqu'aux récents théoriciens modernistes, tient la couleur en suspicion et la subordonne à la mimésis, au dessin ou à la forme, à tout ce qui contrôle les débordements du principe de plaisir. Mill pointe les effets de cette tradition répressive, non en délaçant ou hurlant comme tant de jeunes peintres ont tendance à le faire, mais par un travail avec la couleur qui évite, comme chez Matisse, les dégradés, les modelés, les mélanges, les modulations et où la couleur devient construction lumineuse et déploiement d'énergie, jusque dans les couleurs au bord inférieur des tableaux. Devant ces tableaux le regard — quand il se donne un peu de temps à dépenser — cède au désir de voir et consent ainsi à la jouissance, au vertige.

RENÉ PAYANT

NOTES

1. Sur ce statut "postmoderniste" du papier, voir la pertinente analyse de France Gascon dans le catalogue *Dessin de la jeune peinture*, Musée d'art contemporain, Montréal, 1981.
2. R. Payant, "À propos des récents tableaux de Richard Mill", *Bulletin Galerie Joliet* no 4, déc. 1980, p. 4-6.
3. Comme cela a été récemment développé par E. Moore dans ses "Notes sur Richard Mill", *Bulletin Galerie Joliet* no 11, février 1982, p. 11-13.



Françoise Sullivan, *Tonda 7*, 1980, acrylique sur toile et pierres, 1,74 x 2,18 x 96 m, coll. Banque d'oeuvres d'art, Conseil des Arts, Ottawa

photo Gilles Demossy

FRANÇOISE SULLIVAN

Rétrospective

Musée d'art contemporain, Montréal
19 nov. 1981 — 3 jan. 1982

C'est une très belle exposition que nous a présentée le Musée d'art contemporain en exposant une quarantaine d'années de l'oeuvre de Françoise Sullivan. La succession des salles, malgré l'hétérogénéité des oeuvres exposées, se faisait sans difficulté, laissant apparaître subtilement des transitions formelles et conceptuelles insoupçonnées. Il faut donc souligner la sobriété de l'accrochage et le judicieux choix des oeuvres qui ont évité ce qui guette souvent une rétrospective, c'est-à-dire l'abondance comme effet qualitatif. Depuis le temps qu'on cite *ad nauseam*, en divers milieux québécois, le *Refus global* de Borduas et les Automatistes comme s'il s'agissait des seules expériences décisives dans l'histoire culturelle du Québec, et maintenant qu'on tend à s'y raccrocher pour affirmer et consolider une option nationaliste souvent ignorante des activités contemporaines en arts visuels et même dédaigneuse face à leur ouverture aux délis des tendances internationales, la tenue de cette exposition doit être soulignée pour sa pertinence.

Ce que ceux qui ne rêvent que de conservation et de patrimoine délaissent le folklorisme et regardent de près cette oeuvre: que les féministes, celles qui sont plus aveugles et orthodoxes que tous les papes, remarquent aussi cette oeuvre où n'apparaît aucun signe d'engagement explicitement féministe — qu'on n'aille pas me relever la valeur symbolique des formes rondes répétées! — qui ne trace aucun programme et n'a pas de visée réformiste. Je serais porté à croire que l'absence de toutes ces idéologies, qui pèsent par ailleurs souvent sur l'art, donne à cette oeuvre son ardeur et sa pertinence, lui permet son envolée. Depuis sa liaison avec les Automatistes, Sullivan semble avoir produit selon ses exigences propres, attentive à la transformation des arts plastiques mais surtout fidèle à la dimension subjective si valorisée lorsqu'elle accompagnait d'un texte intitulé "La danse et l'espoir" la signature collective du *Refus global* en 1948.

La danse a été et reste une partie importante de la production de Sullivan; cependant son oeuvre ne s'y