

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 rétrospective.

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

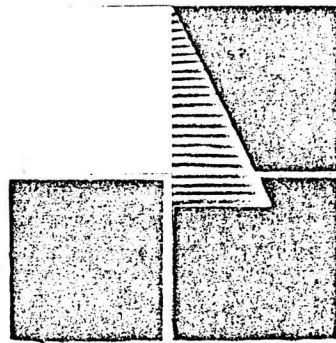
20 janv. - 13 fev. 1982

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 relance 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 là un défaut des tableaux — car ils "découlent" 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 taire 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



