Document généré le 15 juil. 2025 16:34

Spirale
Arts • Lettres • Sciences humaines

SPIRALE

Louise Robert
Salissures et tremblements

Jean-Claude Rochefort

Numéro 197, juillet–août 2004

URI : https://id.erudit.org/iderudit/19404ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)
1923-3213 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Rochefort, J.-C. (2004). Louise Robert : salissures et tremblements. *Spirale*, (197), 45–46.

Tous droits réservés © Spirale magazine culturel inc., 2004

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

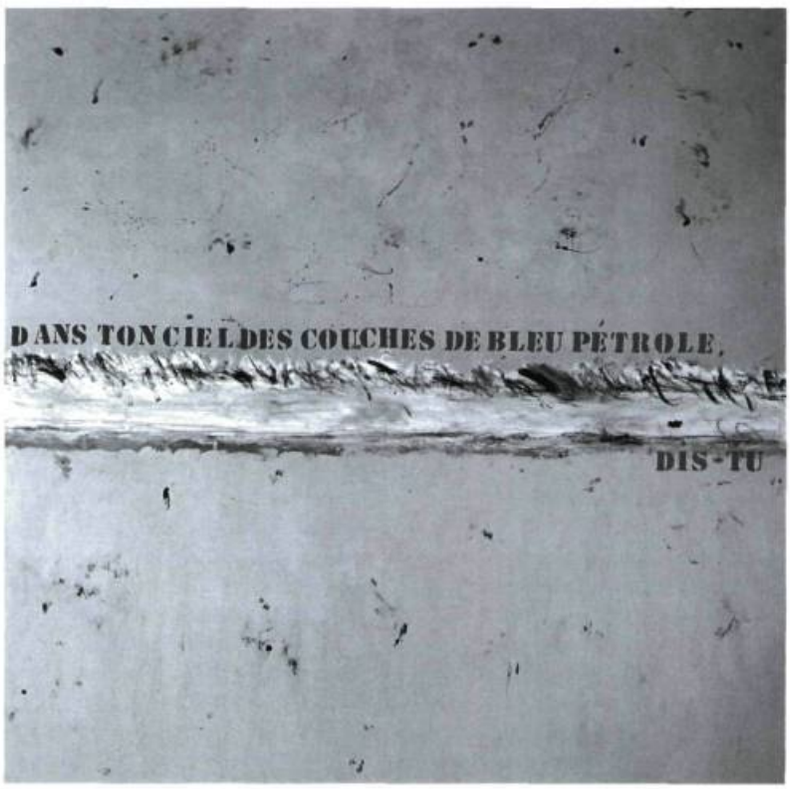
LOUISE ROBERT : SALISSURES ET TREMBLEMENTS

« C'*EST LUI qui m'a mise au monde* », me confie l'artiste en cours d'entretien. Qui est ce *lui*? C'est René Payant, le flamboyant météore qui imprégna dans les années soixante-dix et quatre-vingt la scène artistique québécoise de son verbe passionné. Sa pensée puisait à toutes les sources : psychanalyse, histoire et théorie de l'art, linguistique, sémiologie... À l'aube des activités de célébration entourant le vingt-cinquième anniversaire de la revue *Spirale*, où il abondamment publié, le moment est tout indiqué pour relire les textes de cet impressionnant patchwork théorique. Le lecteur attentif constatera sans peine que la peinture occupe une place privilégiée, une place quasi sentimentale même, dans les écrits de Payant. L'amour qu'il vouait à la peinture tient sans doute au fait qu'il ne voyait pas seulement des parentés entre la (sa) pratique de l'écriture et l'acte de peindre, mais que l'un conduit naturellement à l'autre.

De l'un, l'autre, c'était justement ainsi que Bernard Blistène et Véronique Legrand avaient sous-titré, en 1993, leur grande exposition sur les liens entre poésie et peinture. Intitulée *Poésure et peinsie*, l'exposition traitait expressément des rapports étroits et enchevêtrés qui existent depuis des millénaires entre peinture et poésie. Après tout, la peinture ne serait-elle pas née d'un geste d'écriture poétique (?) : quelques siècles avant J.-C, une belle aurait tracé sur les parois d'un rocher le profil de son amoureux parti guerroyer. C'est ainsi que naquit la peinture.

Poésie et peinture sont donc, depuis l'Antiquité, destinés à vivre ensemble, à communiquer entre elles par un réseau sinueux de connexions. Mais chose certaine, la peinture n'a pas à traduire la poésie et la poésie n'a pas davantage à être traduite en peinture. Parce que l'une est déjà *en* l'autre et vice versa, d'où leur inaliénable intrication. L'une est inhérente à l'autre et elles partagent toutes deux cette inhérence. C'est avec une constance maniaque que Louise Robert explore précisément ce qui est intrinsèque aux deux pratiques depuis près de trente ans maintenant. Pour Louise Robert, qui aurait dû faire partie de l'exposition *Poésure et peinsie*, le fait que la poésie renferme du pictural et que la peinture contient du poétique est tout simplement un *a priori* avec lequel elle compose au quotidien.

En près de trente ans de pratique artistique, sa méthode de travail, qui prend parfois le visage d'une science de l'art, a peu changé. D'une part, elle note avec attention des bouts de phrases, des idées encore diffuses, des flashs, bref, elle rassemble pêle-mêle tout le matériel relevant du scripturaire : « *Au bout des mots, j'aimerais vous connaître/dis-je, au bout du chemin/le désir, dans ton ciel des couches de bleu pétrole. Dis-tu.* » D'autre part, elle se prescrit des manières de peindre, se dicte une marche à suivre codifiée et, autant que faire se peut, elle essaie de respecter les lignes de conduite qu'elle se trace : utiliser un peu de turquoise à proximité de ce mot; diviser l'espace en deux pour signifier la séparation; s'astreindre encore et toujours à ne peindre qu'avec les mains, ne fixer les vocables qu'en écrivant de la main gauche, en la laissant trembler de toute sa maladresse. Ne reste plus qu'à laisser interagir ces règles, à donner libre cours aux associations.



Louise Robert, *№ 78-288*, 2004, huile et crayon sur toile, 152 × 152 cm. Avec l'aimable permission de la galerie Simon Blais. Photo : Marlène Gélineau Payette.

L'association, voilà bien « l'opération » qui caractérise toute l'œuvre de Louise Robert. René Payant, dans un beau texte intitulé « L'excès », publié à l'occasion d'une exposition particulière de l'artiste au Centre culturel canadien en 1983, avait identifié le processus associatif comme fondamental et structurant. Mais il insistait également, me semble-t-il, sur le mode intuitif et libre dans lequel l'association s'effectue. « *D'autre part, l'écriture et la tache sont ici liées par une opération plus enfouie, qu'il faut déduire du jeu des formes : l'association. [...] Cette opération témoigne de l'intervention et de l'importance de l'affect et implique dans la construction une logique qui ne peut être celle de la cohérence discursive, du langage diurne, fonctionnel. Elle tiendrait davantage de la poésie. Mots surdéterminés, inducteurs, qui permettent des parcours libres dont le fil reste invisible. Les éléments picturaux, comme les mots dans la langue, s'associent aussi aux mots choisis et entre eux, sans compatibilité évidente, comme des greffes successives tentant*

des rapprochements que seule justifie une cohérence profonde, une mémoire sans lieu mais infaillible. » Les associations, à l'instar des constellations dans le ciel, doivent donner l'impression de surgir d'elles-mêmes, disait Walter Benjamin. Et c'est bien avec cette spontanéité feinte que joue Louise Robert dans la libre association entre des mots et des zones de couleur.

Car au fond, ce qui compte, quand on y réfléchit un peu, ce sont les points de passage qui assurent le relais entre peinture et poésie. Des points de passage. Peut-être bien que les tableaux de Louise Robert ne sont faits que de cela. Bien entendu, de prime abord, on a l'impression qu'il s'agit d'une peinture faite de taches, de larges plages chromatiques qui dégagent de subtils vibratos, de grattages, d'effets mouchetés, et de salissures contenues. Autrement dit, on a quand même affaire à une peinture qui se mire dans le vocabulaire pictural et qui, après tant d'années de pratique, en est venue à édifier sa propre grammaire. Mais là où les chose se compliquent, c'est lorsque, du sein même de la peinture, émergent des signifiants. De la matérialité de la peinture surgissent des caractères, puis de cette graphie balbutiante des mots, eux-mêmes nécessairement accompagnés d'un début de sens, suivi d'un enchaînement qui pourrait, à condition que telle soit l'intention de l'artiste, constituer l'esquisse d'une sémasiologie tout à fait personnelle. Mais on pourrait tout aussi bien inverser la proposition et postuler que ce sont des mots, à partir de leur inscription inaugurale de la main même de l'artiste sur la toile, que découle tout le dispositif pictural. Qui donna naissance à l'autre? Quelle elle la nature exacte de cette relation circulaire? Force est de constater que les rapports de dualité entre peinture et poésie n'aboutissent nulle part.

On assiste donc, en contemplant les peintures de Louise Robert, à l'énonciation même du principe de réversibilité, principe déterminant s'il en est puisque non seulement il assure la fluide communication entre poésie et peinture, mais il constitue également l'agent qui révèle les nombreuses zones de partage entre peinture et poésie. Je parle de zone de partage comme s'il y avait encore et toujours quelque part une séparation entre l'un et l'autre, malgré tous mes efforts de conditionnement pour ne point les considérer séparément, alors qu'en réalité, il serait nettement plus approprié de parler d'une franche indétermination entre l'un et l'autre, de fusion. C'est donc avec une pertinence certaine que Gilles Daigneault cite Michel Butor dans le catalogue d'exposition publié récemment par le Musée de Joliette (*Au bout des mots*, 2003) : « *On disait autrefois que les poètes peignaient avec des mots; les peintres le peuvent aussi.* »

JEAN-CLAUDE ROCHEFORT

AVATARS ET AUTRES MÉTAMORPHOSES

DEPUIS 1995, les sujets de prédilection de Dominique Paul sont l'hybridité du corps, l'ambiguïté des genres et l'ubiquité du temps. Elle a traité ces thèmes par le biais de la vidéo et de la photographie. Si l'artiste n'a pas recours aux manipulations numériques dans son travail photographique, elle les utilise en revanche abondamment dans son travail vidéographique.

Le titre commun à ses plus récentes expositions, *Avatars et dégénérations*, tenues concurremment à Lyon et à Pont-en-Royans en France, au printemps 2004, illustre bien les leitmotivs chers à Dominique Paul. Ses photographies sont des arrêts sur image et regorgent d'ambiguïté. Les divers *Avatars* qu'elle fixe sur pellicule, ces démiurges de la mythologie hindoue dotés du don d'ubiquité pour accomplir leurs tâches terrestres, fascinent l'observateur – voir à ce sujet « Drama and the Digital Domain », in : *Digital Creativity*, vol. 10, n° 3, 1999, ainsi que le site Internet www.horizonzero.ca. Quant aux images de ses bandes vidéo, elles sont en quelque sorte le fruit de *morphings* qui nous font passer, par exemple, d'un visage végétal d'Arcimboldo à un autre, velu, qui tiendrait du loup-garou. Dans un autre vidéogramme, l'artiste met en scène un corps en mouvement vu de dos, ponctué de contrepoints d'ombre et de lumière qui suscitent un phénomène d'aperception des plus déstabilisants pour le spectateur. Dans les deux cas, la lumière et les jeux de transparence et de superposition jouent un rôle important, créant ainsi de riches palimpsestes.

Dans tous ses *tableaux*, la lumière qui émane des projections de figures immobiles appartenant à des portraits de maîtres anciens jongle et ondoie sur les corps mouvants et fuyants des modèles vivants ayant posé pour l'artiste. Ce *double-dédoublement* temporel et stylistique entretient un dialogue fécond entre l'animé et l'inanimé et suscite parfois de véritables illusions d'optique. Si le travail photographique de Dominique Paul ne comporte aucune manipulation numérique, elle a toutefois recours ici à une manipulation étroitement fidèle à l'étymologie latine du mot : *manu*, la main. L'artiste manie ainsi, par le biais de processus croisés, l'espace, le temps, la lumière et le corps.

Métamorphoses

Dominique Paul se joue également des genres en créant des ambiguïtés androgynes. Ses modèles en chair et en os, toujours nus au moment de la capture de l'image, peuvent accueillir sur leur corps des projections masculines ou féminines, indépendamment de leur sexe ou de leur âge. De ces incertitudes esthétiques, historiques, technologiques, voire érotiques, naît un rapport dialogique entre les figures imperturbables du passé et les corps chauds et mobiles du temps présent. Relation qui suscite conséquemment un aller-retour entre l'observateur intrigué et le sujet de sa fascination.

C'est là, donc, que repose l'efficacité de la métaphore des *Avatars*. Bien sûr, ce terme sanskrit a été repris dans le vocabulaire du numérique pour traduire la représentation humaine dans le monde virtuel, mais ici il symbolise assurément le désir archaïque et fondateur du commun des mortels de se dédoubler pour aller sonder l'âme humaine simultanément et partout à la fois. Ce dédoublement stylistique pourrait agir aussi comme analogie du dédoublement technique auquel l'artiste a recours dans ses traversées entre photographie et vidéo.

La relation entre l'œuvre et le regardeur a beaucoup évolué depuis les cinq dernières années à travers les fines mutations que Dominique Paul a mises au point dans sa manière de travailler. D'abord les modèles, dont les superpositions des tableaux anciens cachaient la majeure partie des corps, conjuguées à l'effet des lacérations (des rayures ou des égratignures que l'artiste administre aux diapositives) nous jetaient des regards obliques. Puis, vint la période des *Merman*, avec les figurines trafiquées qui recréaient une certaine animation à travers les différents jeux d'échelles produits par les multiples traitements manuels des fonds. Ces *Merman* nous toisaient encore, comme leurs prédécesseurs lacérés, avec leurs regards obliques, mais provoquaient un malaise croissant chez le spectateur, en dépit ou à cause de leur état inerte. Enfin, avec les moisissures (d'où le terme *dégénérations*) que l'artiste inflige aux diapositives dans son travail actuel, et qui créent des effets saisissants de couleurs, de flou et de malformations morphologiques, le visage du modèle humain projette de façon évidente un regard frontal qui défie directement l'observateur. La menace ressentie est devenue immédiate et non équivoque.

Dans l'iconographie de Dominique Paul, les personnages sont représentés la plupart du temps sur un arrière-plan sombre. Ils nous évaluent du fond de leur vieille âme et de leur entendement de la vie contemporaine. Ils nous forcent à nous regarder, tels d'impitoyables miroirs. Cet état de fait consent bien peu de place à une fuite en avant de la part de l'observateur.