

Les Tarn Grams de Richard Lanctôt

François-Marc Gagnon

Volume 31, Number 123, June–Summer 1986

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54015ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Gagnon, F.-M. (1986). Les Tarn Grams de Richard Lanctôt. *Vie des arts*, 31(123), 62–87.

Les Tam Grams de Richard Lanctôt

François-Marc GAGNON

Richard Lanctôt a déjà à son crédit quelques expositions discrètes comme ses tableaux: dans les corridors de l'École des Hautes Études Commerciales, de Montréal, au Collège de Saint-Laurent, à l'Expo-Théâtre, ... Cette dernière manifestation, qui remonte déjà à septembre 1985, répartissait quelques tableaux au gré des espaces vides du grand hall de l'Expo-Théâtre sur des murs déjà fort encombrés (entre autres par un énorme mural de Niverville). Je connaissais ses dessins exposés aux HÉC, mais c'était la première fois que j'étais confronté à sa peinture.

Tous récents, ces tableaux avaient des titres énigmatiques: *Depuis toujours*, *D'après Madame B.*, *Pour aucun manque*, *Ce que cela comporte*, ... S'agissait-il même de véritables tableaux? Chacun est constitué de trois ou quatre panneaux dûment montés comme autant de toiles sur leur faux-cadre, agencés de manière à créer de loin l'effet d'un tableau hard edge

François-Marc Gagnon est professeur titulaire au Département d'Histoire de l'Art de l'Université de Montréal et historien d'art.

plus conventionnel. Chaque panneau étant monochrome, l'ensemble ne comporte que deux ou trois couleurs: bleu et indigo; rose brun et bleu; rouge, vert et bleu foncé; orange, bleu et vermillon, selon les cas. Ces couleurs sont d'ailleurs beaucoup plus subtiles que cette simple énumération pourrait le donner à penser. Elles ont quelque chose d'éteint, voire même de plâtreux, qui leur enlève toute séduction décorative. Nous y reviendrons, parce que je crois qu'elles tiennent la clé de l'œuvre entier de Lanctôt.

Ce qui intrigue le plus dans ces austères tableaux, c'est évidemment leur fragmentation en panneaux distincts, comme si le hard edge était amené à l'une de ses ultimes conséquences: l'actuelle division de la surface en unités distinctes, au lieu d'une simple juxtaposition de champs colorés. Comme si Lanctôt avait voulu démasquer l'ultime illusionnisme du hard edge, le rendre à sa vérité littérale.

Certes, l'idée de composer une surface à partir d'éléments physiquement distincts est fort ancienne. Aussi ancienne que celle de recouvrir de tuiles une surface donnée. Aussi an-

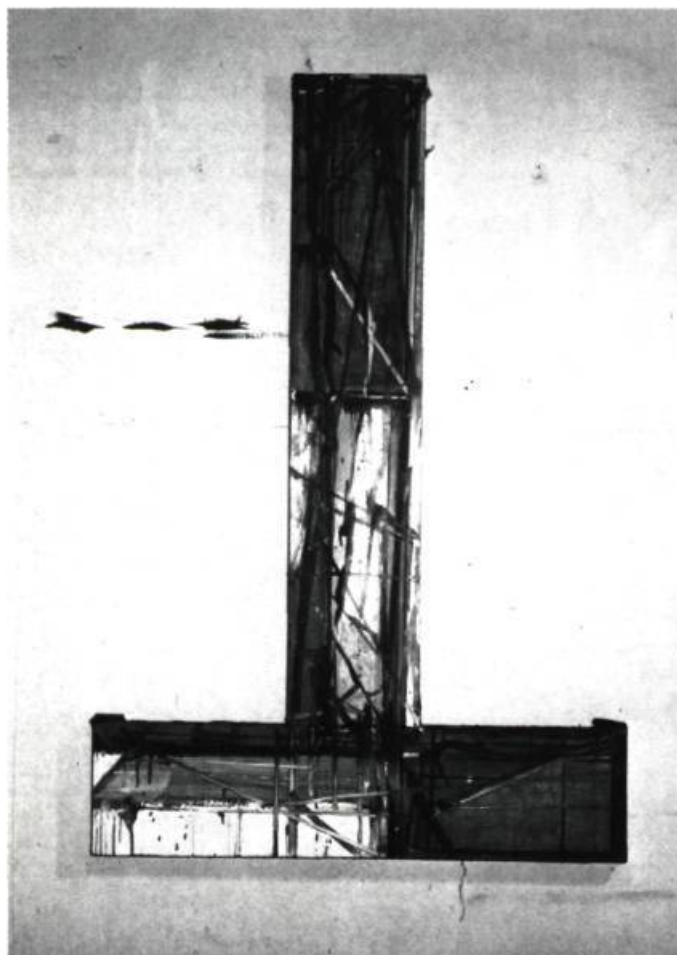
cienne que celle de la mosaïque. Mais, le mouvement propre de la tessellation (de *tessella*, carreau, petit cube utilisé dans les ouvrages de marqueterie ou de mosaïque), est centrifuge. Comment, partant d'une ligne de base donnée – au centre ou en périphérie, peu importe – recouvrir le plus efficacement possible la surface d'une multitude d'éléments semblables? La tessellation est soucieuse d'économie. Les compartimentages proposés par Richard Lanctôt ne le sont pas. Il ne s'agit pas de multiplier les éléments pour en couvrir une surface. Il s'agit de diviser la surface en ses éléments.

Aussi, mieux qu'à un revêtement de tuiles ou à la mosaïque, c'est plutôt au Tam Grams que les travaux de Richard Lanctôt feraient penser. On sait que ce jeu oriental consiste à composer un nombre incalculable de figures à partir de quelques formes géométriques (le carré, le rectangle, le triangle, ...) apparemment trop simples pour donner lieu à tant de combinaisons. Ces formes vous sont fournies en bois découpé, disposées en carré dans une petite boîte, le tout accompagné d'un livret rempli de milliers de figures possibles, comme autant de défis à votre patience et à votre capacité de visualiser des formes à partir de ses éléments. Dans le cas des tableaux de Lanctôt, la forme à trouver serait celle du tableau et les éléments, les panneaux, dont il est composé. Sauf qu'ici, pas besoin de livret. Le format habituel du tableau de chevalet est connu. C'est le rectangle, comme chacun sait.

Lanctôt nous livre ses Tam Grams pour ainsi dire résolus: les panneaux sont assemblés, le rectangle du tableau, reconstitué. Mais, n'est-ce pas la règle du jeu, ce qui a été réuni, doit être ensuite séparé pour servir à un nouvel assemblage, plus difficile que le premier? De ce point de vue, le compartimentage du tableau en panneaux constitutifs marquerait moins la fin du hard edge, son ultime vérité littérale, que son avènement à un nouveau mode d'existence, le sectionné devenant le construit...

Avant de le vérifier, revenons à la couleur, tel que promis. J'ai dit que la couleur, chez Lanctôt, n'a rien de séduisant. Non seulement elle se fait discrète, mais elle semble se complaire dans les tons rompus et les valeurs extrêmes (ou très pâles ou très foncées). Rien d'analogue à la couleur pure de Mondrian, ni à

suite à la page 85



1. Richard LANCTÔT
False Saint, 1985.
Huile, acrylique,
gouache et encre
sur bois et canevas;
152 cm 4 x 101,6 x 10,1.
2. *Séries 2*, 1981.
Acrylique sur canevas;
36 cm 8 x 293,2.



sonnage et à leur faire jouer un rôle dans la représentation. Si le tableau cache une dimension symbolique, on en trouvera la clé toute contemporaine dans la littérature, par exemple dans la poésie de Baudelaire avec laquelle *Olympia* a de nombreuses affinités thématiques. La choquante modernité de Manet, que le public et la critique du Salon auraient eu peine à verbaliser, consisterait à dévoiler, en peinture, les comportements et les valeurs d'une société bourgeoise en pleine consolidation. La conception de la femme jouerait ici un rôle central, les nus de Manet transgressant allègrement les codes institutionnels. Pour la majorité, qui s'étonne qu'on n'ait pas plus tôt et plus franchement abordé la question, *Olympia* est une prostituée qui attend le client, une référence à la prolifération des cocottes en milieu urbain, mais aussi une réflexion sur le statut de marchandise auquel la société capitaliste et commerçante a tendance à tout ramener. A l'impudence de ces femmes qui nous contemplent froidement, répond le regard implacable de Manet, implacable comme le violent éclairage frontal qui aplatit les reliefs et tue les nuances.

En marge d'un diagnostic

Il faut maintenant en revenir au statut de la forme, tout aussi problématique, dans le présent contexte, que le statut de la femme. Même si elle fait porter son effort interprétatif sur l'iconographie, la fortune critique récente de Manet accueille toutes sortes de considérations formelles, depuis l'examen des procédés de composition jusqu'à la reconnaissance des changements radicaux qui commencent à s'opérer dans le système de la représentation. On sent bien que les nouveaux exégètes de Manet ont en vue une compréhension globale de l'œuvre. Cependant, la priorité accordée au contenu de l'image engendre un déplacement du dynamisme historique lourd de conséquences. En gros, elle retire à la forme le droit de faire événement et la ramène au rôle ancillaire que nous avons rencontré à quelques reprises dans cet article.

«(...) nous avons une nette indication, dans le tableau, que l'indifférence de Manet à l'égard de l'espace naturaliste et la distorsion de l'échelle dans la création de la baigneuse avaient pour but la clarification du contenu thématique et ne résultaient pas, comme certains l'ont suggéré, de l'incapacité de Manet à rendre d'une manière convaincante la forme et

l'espace illusionnistes. Elles n'étaient pas non plus, comme d'autres l'ont proposé, de simples expériences dans de nouvelles techniques formelles»¹⁴. Ce que M.G. Wilson écrit ici à propos du *Déjeuner* et des tensions que produit le groupe central des personnages est révélateur. Au lieu d'y voir une sorte de cassure dans la machine à raconter qu'était le tableau académique, un aveu du caractère bricolé de l'image et de l'arbitraire de toute construction en perspective, elle normalise les accidents du système et les met au service du grand contenu allégorique visé par Manet: les raideurs compositionnelles assurent la solennité de l'effet et empêchent le tableau de sombrer dans la simple peinture de genre.

A l'horizon de la lecture formelle des œuvres de Manet, il y avait la théorie formaliste et son interprétation du modernisme comme la révélation progressive de la spécificité du moyen d'expression: en peinture, la planéité de la surface. Cette opacification du support, G. Mauner la compare à une sorte de voile philosophique qui masquerait le sens profond du tableau. Derrière l'enveloppe transitoire, il y a des vérités éternelles qu'il faut amener au grand jour. Mauner emprunte à T. Gauthier une description poétique du phénomène:

«La vie est un plancher qui couvre
L'abîme de l'éternité:
Une trappe soudain s'entr'ouvre
Sous le pêcheur épouvanté;
Le pied lui manque, il tombe, il glisse
Que va-t-il trouver? Le ciel bleu
Ou l'enfer rouge? Satan ou Dieu?»¹⁵.

Comment les vérités éternelles viennent-elles se réincarner dans l'histoire et quelle est l'histoire qui s'écrit dans l'histoire de l'art? Pour les tenants de l'interprétation réaliste de Manet, c'est le sujet qui marque le temps, et la forme ne fait qu'emboîter le pas, même quand on en reconnaît la modernité. T. Reff écrit à propos d'*Olympia*: «Sa structure picturale est, en dernière analyse, une réussite d'une frappante originalité et parfaitement adaptée à son contenu. Elle rend à la fois l'audace et l'éléance de cette courtisane à la nudité choquante et qui demeure à la mode, pourtant»¹⁶.

Pour l'iconographie, le fondement historique de l'art se retrouve ultimement hors de l'œuvre, soit dans l'histoire personnelle de l'artiste, dont les créations manifesteraient les idées, les désirs et les émotions; soit dans l'histoire de la collectivité, dont le tableau présenterait le spectacle, traduirait la vision du monde

ou la sensibilité, analyserait les conflits de classes ou de sexes. Une œuvre qu'on ne pourrait pas ramener à une position claire sur l'un ou l'autre de ces aspects, une œuvre dans laquelle la forme ferait obstruction et réclamerait d'inscrire son histoire propre, une histoire de l'art comme langage formel, pourrait être déclarée insignifiante, comme l'a fait T.S. Clark à propos d'*Olympia*¹⁷. Ce jugement pèse lourd sur tout le modernisme, particulièrement sur l'art abstrait qui devient l'image même de l'aliénation en face à l'histoire.

Que cette véritable efflorescence de recherche iconographique touche le modernisme au moment où on le considère en crise ne devrait étonner personne. En déployant ses instruments d'interprétation les plus sophistiqués, des instruments forgés à l'étude de l'art ancien, l'histoire de l'art nous a sans doute prévenus contre l'idéalisme et l'étroitesse de vue dont le formalisme n'était pas exempt. Mais elle est elle-même peu portée sur l'autocritique et sur l'examen de ses propres fondements théoriques. Dans l'état actuel des choses, ses acquis travaillent plutôt à un refoulement de ce qui semblait être la dimension critique du modernisme: sa déconstruction de l'art comme système de représentation. Il nous reste l'immense tâche de réfléchir aux nouveaux rapports que ses propres découvertes ont instaurés dans le processus interprétatif et dans le jugement esthétique.

1. Au congrès de l'Association d'Art des Universités du Canada, à Ottawa, 14-17 nov., 1985.
2. *Devotional Domesticity - Redon's Images of Mme and Ari Redon. Paul Gauguin's Self Portrait with Halo and Snake - The Artist as Initiate.*
3. *Covent Garden Follies - Beardley's Masquerade Images of Posers and Voyeurs.*
4. *Questions to Stella and Judd*, in G. Battcock, éd., *Minimal Art, a Critical Anthology*, New-York, Dutton, 1968, p. 158.
5. B. Farwell, *Manet's Bathers*, dans *Art Magazine* 54 (9), Mai 80, p. 27.
6. E. Lipton, *Manet: A Radicalized Female Imagery*, dans *Artforum* 13 (7), Mars 75, p. 48.
7. E. Zola, *Une nouvelle manière en peinture: Édouard Manet (1867), in Le bon combat, de Courbet aux Impressionnistes*, Paris, Hermann (Coll. Savoir), 1974, pp. 89-90.
8. G. Severini, *Edouard Manet*, Rome, 1924; cité par T. Reff, *Manet: Olympia, Art in Context*, New-York, Viking, 1976, p. 27.
9. C. Jamot, *Manet and the Olympia*, in *Burlington Magazine*, 1927; cité ibid. p. 26.
10. G. Bataille, *Manet*; cité ibid. p. 27.
11. H. W. Janson, *History of Art*, New-York, Abrams, p. 490.
12. Voir, tout particulièrement G. Mauner, *Manet - Peintre philosophe*, University Park, 1975, 197 p.; M. G. Wilson, *Edouard Manet's Déjeuner sur l'herbe, an Allegory of Choice - Some Further Conclusions*, in *Art Magazine*, 54 (5), Janv. 80, pp. 162-167; W. Anderson, *Manet and the Judgment of Paris*, in *Art News*, 72 (2), Fév. 73, pp. 63-69.
13. Voir T. Reff, *op. cit.*; A. Coffin Harrison, *Manet and the Modern Tradition*, New Haven and London, Yale Un. Press, 1977, 222 p.; B. Farwell, *op. cit.*; E. Lipton, *op. cit.*
14. M. G. Wilson, *op. cit.*, p. 166.
15. G. Mauner, *op. cit.*, p. 29.
16. T. Reff, *op. cit.*, p. 81.
17. T. J. Clark, *Preliminaries to Possible Treatment of Olympia in 1865*, in *Modern Art and Modernism - A Critical Anthology*, New-York, Harper & Row, pp. 259-273.

RICHARD LANCTÔT

suite de la page 62

la couleur saturée d'un Kelly ou d'un Molinari. Au contraire. On dirait les couleurs de la fresque. La couleur de Lanctôt est obtenue difficilement, au prix de superpositions savantes. Nous ne voyons que le résultat, mais pour comprendre peu à peu ce qui nous est donné à voir est le fruit d'un long processus. En réalité, la couleur est aussi *construite* que le tableau sur lequel elle s'applique. Merveilleuse

cohérence de l'œuvre de Lanctôt! Une fois de plus, ce qui, à première vue, paraissait neutre ou éteint, comme la fin de quelque chose, se révèle riche de potentialités futures, parce que recevant sa lumière de trop de sources à la fois.

La confirmation de ce que j'avance ici, je l'ai eue lors d'une visite subséquente à l'atelier. Lanctôt travaille dans une sorte de sous-sol désaffecté d'un édifice du bas de la ville qu'il loue avec quelques confrères. Je m'attendais à y voir des tableaux dans l'esprit de ceux qui étaient accrochés dans le hall de l'Expo-Théâtre. Il n'en était rien. Il s'agissait, au contraire, d'outrancières constructions, souvent en forme de T, donc ne respectant en au-

cune façon le fameux rectangle, le tout strié de lignes de couleurs vives. Comme si tout ce qui était retenu dans les grands tableaux avait été soudainement libéré. Il est vrai que les dessins de Lanctôt - je me souviens d'une exposition de 1982 dans le corridor de l'École des HEC de Montréal - auraient pu nous faire soupçonner quelque chose. Ils ont un caractère *constructif* très marqué, brochant volontiers sur le modèle du plan d'architecte. Mais ce sont les derniers assemblages qui réalisent en dur ce que les dessins et les grands tableaux n'exploraient que virtuellement¹.

1. Voir aussi les articles de Janice Seline, dans *Vie des Arts*, XXVIII, III, 5 et XXVIII, 114, 71.