

L'ESPACE DU DOUTE

par André Lamarre

je figure sur la toile des points matériels qui jalonnent ma vision dans le paysage

Hector de Saint-Denys Garneau

Le titre d'une œuvre de transition de Sophie Lanctôt résonne comme une déclaration : *Plus je m'approche, plus je m'éloigne*. Cet énoncé met l'accent sur une des particularités du parcours inédit de cette artiste, ponctué d'apparentes ruptures et de répétitions insistantes. En effet, la rigueur de cette exploration se fonde sur un processus d'inversion : la fin s'y présente avant le commencement, la vieillesse avant l'enfance, le naturalisme avant le classicisme. La seule ligne qui s'apparente à un trajet commun à plusieurs démarches de la peinture moderne va de la figure à la structure. Cependant, l'œuvre de Sophie Lanctôt fait partie des travaux contemporains – plastiques, littéraires, poétiques et autres – qui rejettent la conception naguère dominante d'une évolution formelle de l'art (de la figuration à la non-figuration, par exemple) et qui dépassent d'emblée les oppositions qui ont marqué l'esthétique du XX^e siècle. *Plus je m'approche, plus je m'éloigne* : ce constat formule à la fois les incertitudes de la création, la fuite de l'objet et la complexité du monde. Rien ne sera tenté pour les réduire. Au premier titre, l'espace d'intervention que constitue le support matériel autant que l'espace imaginaire qui s'y superpose ne cesseront d'inquiéter.

PRODUIRE UN LIEU DÉCHIRÉ

Dans les toiles et les dessins qui signalent le départ de l'œuvre de Sophie Lanctôt, c'est le sentiment d'une fin qui domine. Les figures se meuvent dans la pâte obscure de la peinture qui les cerne, les agresse, les déborde. Dans *L'abysses*, un homme et une femme tentent d'arracher du bas de la toile un personnage qui lutte contre une coulée verticale, jaunâtre, verdâtre. Cette étrange période figurative se caractérise par une puissante menace qui pèse d'abord sur le corps, dont plusieurs parties (la tête, les mains, les pieds) semblent détachables, sinon détachées, coupées par le dessin, la couleur, le trait. Dans cet univers dramatique et désespéré, les figures paraissent à la fois pétrifiées et tendues, en voie de disparition comme les êtres de Samuel Beckett qui ne cessent de dire la fin. Dans ces toiles où on peut reconnaître et présumer la présence de citations iconographiques et stylistiques, c'est une certaine fin de l'art, de la peinture, de l'histoire qui s'énonce (le dessin *Ubu destitué* signifie déjà la chute d'un règne dérisoire).

Par contre, un violent dynamisme se crée par le travail des mains et l'entrecroisement des regards. L'espace lui-même est mis en doute. Dans *La croisée des chemins*, deux hommes tirent une femme chacun vers soi, par la main ou le poignet. Cet écartèlement renvoie moins à un déchirement psychologique, à un récit tragique, à la vision naturaliste d'un monde sans communication, qu'à la déchirure de l'espace lui-même. *La croisée des chemins*, c'est la toile, l'espace pictural même, c'est la décision de peindre, l'entreprise de l'œuvre. Quant à l'entrecroisement des regards, au même titre que la tension des gestes, il produit le lieu.

Ces yeux inquiets, ces attitudes méfiantes, angoissées, hallucinées, agissent contre la pétrification qui les attend. Alors que la peinture s'impose dans l'espace classique de la vision, le regard résiste, le regard crée l'espace, attirant le spectateur dans son jeu d'intensités.

Dans *Liaisons*, le personnage coupé par le cadre de la toile à gauche jette un œil de voyeur coupable sur la scène de droite (un couple désassorti qui regarde aussi vers la droite, à l'extérieur du tableau). L'ironie du titre et le traitement expressionniste pourraient évoquer un univers de désespoir, de séparation (contraire de la liaison), de vieillissement et de mort. Pourtant, les *Liaisons* dont il s'agit déterminent la naissance, attendue hors du cadre, d'un espace nouveau préfiguré par le rectangle du haut de la toile – fenêtre ou tableau, peu importe –, une des formes les plus claires de toutes ces années sombres. L'existence de cet espace se manifeste, là est l'issue, dehors, hors cadre, et notre regard ne peut que suivre celui des personnages pour l'imaginer.

PAYSAGES ET VÊTEMENTS

Contre toute attente, l'apparition du paysage et l'effacement de la figure découlent logiquement de cette intensification de la fin qui a lancé l'œuvre. L'ouverture de la fenêtre, l'insistance du motif extérieur et l'envol de la robe correspondent à l'exploration systématique du rectangle découpé dans la nuit de la peinture. La série des paysages et des ciels inhabités se développe sous la pression constante d'un *regard voilé*, généralement non représenté sur la toile (bien que, justement, dans *Le regard voilé*, il soit paradoxalement dévoilé partiellement à gauche, dissimulé sous une main qui fait écran et indique en même temps une direction au spectateur).

Ces paysages colorés, lumineux, codés, trop beaux pour être vrais, constituent une nouvelle formulation de l'absence. Dans son recueil *Paysages avec figures absentes*, Philippe Jaccottet évoque, à propos du *Paysage avec la chute d'Icare* de Bruegel, «une nouvelle ère du regard». En effet, la chute du héros, rejetée au second plan, se réduit à une fusion dans le paysage. Le poète et essayiste y voit une mutation de notre façon de voir et d'habiter l'espace. Un tableau de Sophie Lanctôt porte le titre de *Paysage sacré*, soulignant la sacralisation d'un genre classique qu'il faut détourner de sa fonction. La robe remplit cet office. Volante, flottante, soutenue, soulevée, drapée, dépliée, elle se superpose, elle s'ajoute au paysage et s'y conjoint dans plusieurs titres (*Paysage et vêtement*, *Paysage ancien à la robe*). L'oiseau, comme indice traditionnel de composition spatiale, intervient dans quelques tableaux pour transférer son rôle à la robe, elle-même dépliée et repliée comme un volatile. Cette association quasi surréaliste, inscrites dans les titres et dans la présence de ces vêtements vidés de leur corps, effectue à la fois une critique de la représentation figurative des lieux physiques et une affirmation du geste créateur. Les plis du tissu dénoncent ce fait que le paysage n'est qu'une surface. Le corps y réapparaît parfois, mais pétrifié sous la forme d'une statue (dans *Paysage et amoretti*, par exemple). Le tissu demeure plus vivant que la forme corporelle.

Même si les corps s'absentent de la scène, ce vêtement féminin qui s'impose dans l'espace ne peut que matérialiser la présence de la femme qui peint. Elle désacralise l'espace illusionniste de la peinture figurative. De plus, la toile qui reçoit la peinture se voit redoublée dans le tissu de cette robe colorée, souvent soutenue

par des tiges de bois, comme par les montants d'un cadre défait. Dans les poèmes de *Suite pour une robe* de Louise Warren, on trouve la même intensité du geste créateur inscrite dans le vêtement féminin rendu à sa solitude. Isolé, l'objet ouvre à une nouvelle dimension : « se peut-il que / dans le soyeux / de la robe / il existe un tel abîme ». Ainsi se formule la gravité de ce geste de mise à nu du vêtement. Chez l'artiste, cette profondeur, cette énigme de la robe la fait considérer comme un tissu non peint, une toile inachevée, superposée à l'image du paysage dont elle se dissocie. Après s'être imposée en gros plan (dans *Drapé mouillé*, entre autres), la robe tend à se fondre dans le décor. *Devant le ciel*, on aperçoit les vêtements s'éloigner, tendre à devenir eux-mêmes des nuages. Cette réduction signale une prochaine mutation dans l'art de Sophie Lanctôt, qui multipliera les formes prises par *La fin du paysage*.

DE LA FIN AU COMMENCEMENT

Cette fusion agit comme une implosion. Dès lors, dans la suite de l'œuvre, la représentation figurative perd toute stabilité. Elle ne peut plus être portée, soutenue par des tiges. Les personnages ne sont plus qu'esquissés et les lieux fragmentés. *Plus je m'approche, plus je m'éloigne* : à tenter d'entrer dans le paysage, on le voit se retourner comme un gant. La plage de couleur occupe et domine désormais le support et quelques fragments de figures – des *Morceaux de paysages* dit un titre – s'y disposent : éléments architecturaux (porte, fenêtre, dôme, croix), pièces du décor urbain (poteaux, arbres), parties du corps (tête, main). Cependant, leur agencement reste énigmatique, comme si un brouillard coloré (verdâtre, orangé, jaunâtre, grisâtre...) avait envahi l'espace, signant la mort du paysage comme unité construite. En effet, même si on peut imaginer un décor urbain en complétant les figures, en prolongeant les lignes, en développant des volumes, l'œuvre paraît un collage débordé par la peinture qui cerne les formes, les contourne, les encadre, les recouvre partiellement, les menace de disparition.

En titrant plusieurs tableaux de cette période *La fin du paysage*, Sophie Lanctôt fait plus que se détacher d'un genre dont elle a exploré et dénoncé la surface. Elle prend acte de la fragmentation constitutive de toute perception, de toute vision, et de l'éclatement nécessaire de tout genre pictural. Saint-Denys Garneau a formulé ce constat dans un poème qui commence ainsi : « Identité / toujours rompue », et qui se termine dans une lucidité inébranlée : « Tout est en trous et en morceaux ». Alors que l'écrivain obsédé par l'habitation du paysage affronte l'impossibilité de demeurer dans un tel espace fragmenté, l'artiste l'accueille totalement comme nouveau lieu de création. L'importante toile *Elle avait 31 km à parcourir* (qui se démarque déjà par son titre narratif) réalise une sorte d'autoportrait et d'art poétique à la fois : dans un petit rectangle mis en abyme au centre, une portion de profil féminin rappelle le *regard voilé* jeté sur les paysages antérieurs. Mais ici, malgré sa discrétion, son encadrement, le regard se dévoile au cœur de l'espace coloré, il s'affirme, il s'impose. Et le titre déclare, au nom de l'artiste, la nécessité du parcours déjà entrepris et à poursuivre, l'urgence de cette démarche ainsi qu'une implacable volonté.

L'Atelier ouvert, œuvre de la même année, matérialise cette ouverture maximale à la non-figuration (immense plage jaunâtre, damier de couleurs à gauche) qui s'accompagne d'un dédoublement de la toile et de l'image. En fait, le chevalet, simplement esquissé, est transparent et une œuvre sortie du cadre représente une figure à la tête masquée (citation d'un dessin de Philip Guston). Au terme actuel de sa course, qui lui a fait signifier

tant de fins, l'artiste se porte maintenant au commencement, elle ouvre l'atelier et invente l'espace. Or, conformément à la rigueur et à la complexité de sa démarche, une double voie se dessine.

D'une part, les tableaux de la série *Au commencement du paysage* distribuent dans l'espace des bâtonnets de tailles diverses dessinant des tracés irréguliers, dans une ambiguïté extrême. On peut les lire comme des œuvres non figuratives rythmées par la couleur, les formes, les lignes. Par contre, la délimitation effectuée peut évoquer des éléments de paysage dans leur fonction de découpage de l'espace : clôture, route, frontière. Ces bâtonnets rappellent aussi diverses figures du processus créateur déjà présentes dans le travail antérieur : tiges portant les vêtements devant le paysage, cadre de la toile, montants du chevalet. Ces compositions vibrantes – puisque la peinture cerne les bâtonnets et les inclut dans la surface – constituent une puissante affirmation de la liberté du travail créateur. On pense aussi à la vibration vivante que constitue toute perception visuelle, construite à partir des cellules nerveuses appelées aussi bâtonnets, responsables de la vision en noir et blanc (à la différence des cônes, responsables de la vision des couleurs).

VUES D'ATELIER

D'autre part, cette liberté à la limite de la non-figuration se double d'une interrogation de la représentation du personnage créateur. Les bâtonnets s'organisent pour produire une grille de vision, la structure d'une fenêtre derrière laquelle s'élabore une scène. Se référant à la conception classique du tableau comme fenêtre, Sophie Lanctôt opère un renversement de perspective. Scruté à travers cette fenêtre, un personnage identifié comme philosophe, écrivain, penseur, dormeur se livre à son activité de méditation ou de conception. Or, la vision critique de l'artiste retourne la création sur elle-même, puisqu'il s'agit d'une double fenêtre et d'une double vue. La structure superposée au tableau peut appartenir à la fois à la fenêtre de la pièce où plonge le regard et à la fenêtre de l'atelier d'où le regard est jeté. Ainsi la créatrice se penche-t-elle sur son propre travail.

Cette mise à distance de l'imaginaire répond à l'invention de l'espace dans la série *Au commencement du paysage* : les dominantes colorées y sont les mêmes, rouge, orangé, turquoise, bleu. On doit aussi remarquer que les personnages évoqués par les titres au masculin signifient une essence symbolique et mythique de la fonction créatrice. Dans ces intérieurs fragmentés, où on retrouve des éléments de décor, des tissus suspendus (rappels de la robe et de la toile), des formes et des traits non figuratifs, la scène de production de l'imaginaire sert de prétexte à la multiplication des moyens picturaux (dessin, esquisse, fusain, touches variées) qui se superposent, interagissent et ramènent la profondeur vers la surface en s'attaquant même à la grille qui représente la fenêtre simplifiée. La présence des tissus ajoute à l'énigme de la scène (que fait le personnage?) et reprend la fonction du *regard voilé* insistant dans les périodes antérieures.

Les tableaux récents de Sophie Lanctôt effectuent ainsi une synthèse mélangeant les genres, proposant une nouvelle formulation du déséquilibre entre figuration et non-figuration, transformant les éléments essentiels du travail antérieur. L'intention de laisser apparaître le doute s'inscrit jusque dans les moyens picturaux : lignes effacées, superpositions, corrections, transparence, inachèvement. Le terme classique de *repentir* prend tout son sens dans cet espace sous haute surveillance.

THE SPACE OF DOUBT

by André Lamarre

je figure sur la toile des points matériels qui jalonnent ma vision dans le paysage

Hector de Saint-Denys Garneau

The title of a transitional work by Sophie Lanctôt resonates like a declaration: *Plus je m'approche, plus je m'éloigne* ("The Closer I Get, The Farther Away I Get"). This statement underscores one of the special features of Lanctôt's original artistic path: marked by apparent ruptures and repetitions, her rigorous course is based on a process of inversion—the end appears before the beginning, old age before childhood, naturalism before classicism. The only line that links her with certain tendencies in modern painting proceeds from figure to structure. The paintings of Sophie Lanctôt, nonetheless, are aligned with those contemporary works—plastic, literary, poetic and others—that reject the once dominant notion of a formal evolution in art (from figuration to non-figuration, for example), and which go beyond the oppositions that have characterized 20th-century aesthetics. *Plus je m'approche, plus je m'éloigne*: this statement expresses at once the uncertainties of creation, the disappearance of the object, and the complexity of the world. Nothing in her work attempts to diminish these. In fact, the space of artistic intervention defined by the material support, along with the superimposed imaginary space, will both continue to disturb, disquiet, disorient.

CREATING A SPLINTERED SITE

In the canvases and drawings that constitute Lanctôt's artistic starting point, it is the feeling of an end that dominates. The figures move in the dark paste of the painting, which engulfs them, assaults them, overwhelms them. In *L'abysses*, a man and a woman attempt to drag a figure from the bottom of the canvas, against a flowing mass of yellowish-green. This strange figurative scene is fraught with foreboding, which weighs heavily upon the body, several parts of which (head, hands, feet) seem to be detachable, if not detached, cut off by the drawing, the colour, the brushwork. In this dramatic and hopeless universe, the figures appear both petrified and strained, endangered beings like those of Samuel Beckett who perpetually express the end. In these canvases, in which one can recognize and assume the presence of iconographic and stylistic quotations, what is expressed is a certain ending to art, to painting, to history (the drawing *Ubu destitué* already signifies the fall of an absurd realm).

Conversely, a violent dynamism is created through the interplay of the hands and entwined glances: the space itself is called into question. In *La croisée des chemins*, two men are pulling a woman in opposite directions, by the hand and wrist. This wrenching apart refers less to a psychological rupture, a tragic narrative or naturalistic vision of a world without communication, than to a tearing apart of the space itself. *La croisée des chemins* signifies the canvas, the pictorial space; it represents the decision to paint, to undertake the work. And it is the interwoven gazes, and tension of the gestures, that produces the site. The troubled eyes, the

distrustful, anguished and crazed looks seem to militate against the petrification that awaits them. Whereas the painting unfolds in the classical space of vision, the look resists, it creates the space, it plunges the viewer into its network of intensities.

In *Liaisons*, the character eclipsed by the left-hand frame casts a guilty, voyeuristic eye on the scene on the right (an ill-sorted couple who are also looking towards the right, beyond the painting.) The irony of the title and the expressionistic treatment may evoke a world of despair, of separation (opposite of "liaison"), of aging and death. And yet the *Liaisons* referred to here determine the birth, awaited outside the frame, of a new space suggested by the rectangle at the top of the canvas, be it a window or painting—certainly one of the lightest forms of these dark years. The existence of this space—the way out—appears outside, beyond the frame, and we need only follow the look of the characters to imagine it.

LANDSCAPES AND CLOTHING

Unexpectedly, the emergence of landscapes and the disappearance of figures follows logically from the artist's initial intensification of the end. The opening in the window, the repetition of the exterior motif and the flight of the dress correspond to the systematic exploration of the rectangle carved out of the darkness of the painting. The series of landscapes and uninhabited skies unfolds under the constant pressure of a *hidden glance*, generally unrepresented on canvas (although in *Le regard voilé* it is paradoxically unveiled, obstructed on the left by a hand which forms a screen, and which indicates a direction to the viewer).

These brightly coloured landscapes—luminous, encoded, too beautiful to be real—serve to express absence in a new way. In his collection *Paysages avec figures absentes*, Philippe Jaccottet refers to "a new era of seeing" in reference to Bruegel's *Landscape with the Fall of Icarus*, in which the fall of the hero is relegated to the middle distance, fused with the landscape. What this represents, according to the poet-essayist, is a transformation in our way of seeing and inhabiting space. One of Sophie Lanctôt's paintings bears the title *Paysage sacré*, underscoring the sacred value attached to a classical genre, the function of which must be re-diverted. This task is accomplished by the dress. Soaring, floating, held aloft, draped, spread out, the dress is superadded, superimposed over the landscape, and incorporated into a number of titles (*Paysage et vêtement*, *Paysage ancien à la robe*). The bird, as a traditional index of spatial composition, sometimes appears to transfer its role to the dress, which folds and unfolds like a feathered creature. This quasi-surrealist association, suggested in the titles and disembodied clothes, serves as both a criticism of the figurative representation of physical spaces and an affirmation of the creative act. The folds in the cloth betray the fact that the landscape is merely surface. The body does appear at times, but petrified in the form of a statue (*Paysage et amorette*, for example). The cloth has more life than the body.

Even if the body is absent, this feminine garment suggests the presence of the woman who has painted it. It reduces the sacred nature of the illusionist figurative space. Moreover, the canvas that receives the paint is echoed in the material of this coloured dress, often supported by slats of wood, like pieces of a broken frame. In the poems from *Suite pour une robe* by Louise Warren, we find the same intensity in the creative act of isolating an article of female apparel. Separate, the object opens up onto a new dimension: can it be that / within the silkiness / of the dress / there exists such an abyss." What is expressed here is the gravity of "laying bare" an article of clothing. By giving it depth, by rendering it enigmatic, the artist presents the dress as a

non-painted material, an unfinished canvas, superimposed on the image of the landscape from which it dissociates itself. After dominating the canvas in a close-up (in *Drapé mouillé* and elsewhere), the dress tends to blend with the scenery. In *Devant le ciel* we see the clothing recede as if turning into clouds. This transmutation signals the next change in the art of Sophie Lanctôt: a proliferation of the forms engendered by *La fin du paysage* ("the End of Landscape").

FROM THE END TO THE BEGINNING

This fusion has the effect of an implosion, robbing the figurative representation of its stability. The dress can no longer be borne aloft, supported by rods. The characters are now merely sketched and the sites are fragmented. *Plus je m'approche, plus je m'éloigne*: in attempting to enter the landscape, we see it turning inside-out like a glove. The field of colour now occupies and dominates the support, while fragmented forms appear (*Morceaux de paysages* says one of the titles): architectural elements (door, window, dome, cross), pieces of urban decor (posts, trees), parts of the body (head, hand). They are arranged enigmatically, however, as if a coloured fog (greenish, orangey, yellowish, greyish) has invaded the space, signalling the death of landscape as a constructed unit. In fact, even if we can imagine an urban setting by completing the figures, extending the lines, developing the volumes, the work appears as a collage overwhelmed by the painting, which surrounds, demarcates and frames the forms, partially covering them, threatening them with extinction.

By naming several works of this period *La fin du paysage*, Sophie Lanctôt is not only breaking away from a genre which she has explored and whose surface she has revealed; she is also pointing to the fragmentation that makes up all perception, all vision, as well as the necessary breakdown of all pictorial genres. Saint-Denys Garneau has expressed this concept in a poem that begins "Identity / always broken" and which ends in unwavering lucidity: "Everything exists in holes and pieces." Whereas the writer, obsessed with inhabiting the landscape, confronts the impossibility of remaining in such a fragmented space, the artist welcomes it as a new site of creation. The important work *Elle avait 31 km à parcourir* (which already stands out by its narrative title) is both a form of self-portraiture and poetic expression: in a small rectangle placed in abyss in the centre, a portion of the female profile recalls the *hidden glance* cast upon the previous landscapes. But here, despite its discretion, its framing, the look originates from the heart of the coloured space, asserting and imposing itself. And the title, in the name of the artist, suggests the necessity and urgency of pursuing a course that has already been undertaken, along with the indomitability of the will.

L'Atelier ouvert, from the same year, embodies this maximum openness to non-figuration (immense yellowish area, checkerboard of colours on the left), as well as the division of canvas and image. In fact, the simply sketched easel is transparent, while the work cut off from the frame depicts a masked figure (a quotation from a Philip Guston drawing). Now at the end of her course, which has signified so many ends, the artist deals with the beginning, opening the studio and inventing space. In line with the rigour and complexity of her approach, a dual path emerges.

On the one hand, distributed throughout the paintings from the series *Au commencement du paysage* are "rods" or sticks of varying sizes marking out irregular routes in an atmosphere of extreme ambiguity. These paintings may be read as non-objective works generated by colour, forms and lines. The resulting demarcation, however, may evoke elements of landscape by the way in which they divide the space: fence, road, boundary.

These sticks, furthermore, are reminiscent of various figures of the creative process displayed in earlier works: supports holding up clothes in a landscape; canvas frames; easel mounts. These vibrant compositions—since the painting surrounds the rods and includes them within its surface—represent a powerful affirmation of the freedom of artistic endeavour. We are also reminded of the vigorous vibrations inherent in all visual perception, stemming from nerve cells called retinal rods, which are responsible for black-and-white vision (unlike the cones responsible for colour vision).

STUDIO VIEWS

On the other hand, this freedom at the extreme edge of non-figuration is accompanied by a questioning of the representation of the artist figure. The rods are arranged in such a way as to produce the form of grated window, behind which a scene unfolds. Referring to the classical concept of the painting as window, Sophie Lanctôt achieves a reversal of perspective. Glimpsed through this window is a figure—philosopher, writer, thinker, sleeper—engaged in meditation or ideation. Thus, the critical vision of the artist turns the act of creation back on itself, since what is involved is a dual window and dual view. The structure superimposed on the painting may belong both to the window of the room, which the viewer looks through, and the window of the studio, *from which* the look is cast. In this way, the creator examines her own work.

This distancing of the imaginary corresponds to the invention of space in the series *Au commencement du paysage*. The predominant colours remain the same: red, orange, turquoise, blue. It should also be noted that the characters mentioned in the titles lend a mythical and symbolic essence to the creative act. Within these fragmented interiors, where we find elements of decor, suspended cloth (reminders of the dress and canvas), non-figurative forms and strokes, the stage for the production of the imaginary serves as a pretext for multiplying the pictorial means (drawing, sketch, charcoal drawing, diverse strokes) which superimpose themselves, interact and bring depth back to the surface, even by taking on the grid that represents the simplified window. The presence of the suspended cloth increases the enigmatic nature of the scene (what is the character up to?) and reactivates the function of the insistent *hidden glance* of the earlier periods.

The recent works of Sophie Lanctôt thus achieve a synthesis of genres, expressing in a new manner the imbalance between figuration and non-figuration, and transforming the essential components of her previous works. The elements of doubt intentionally left by the artist are manifested in the pictorial means themselves: erased lines, superimpositions, corrections, transparency, incompleteness. The classical idea of *pentimenti* thus assumes its full meaning in this space under close observation.