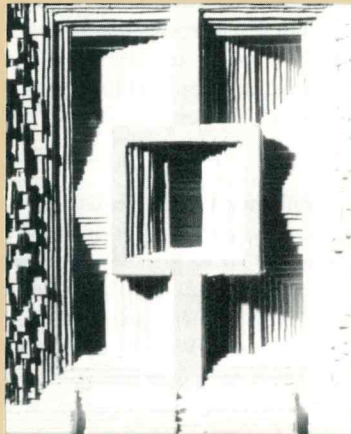


PROPOSITIONS – X POSITIONS

4 mars – 2 avril

JAMES



1977 – 1987

GUITET

conservatrice invitée Monique BRUNET – WEINMANN

Michel BUTOR

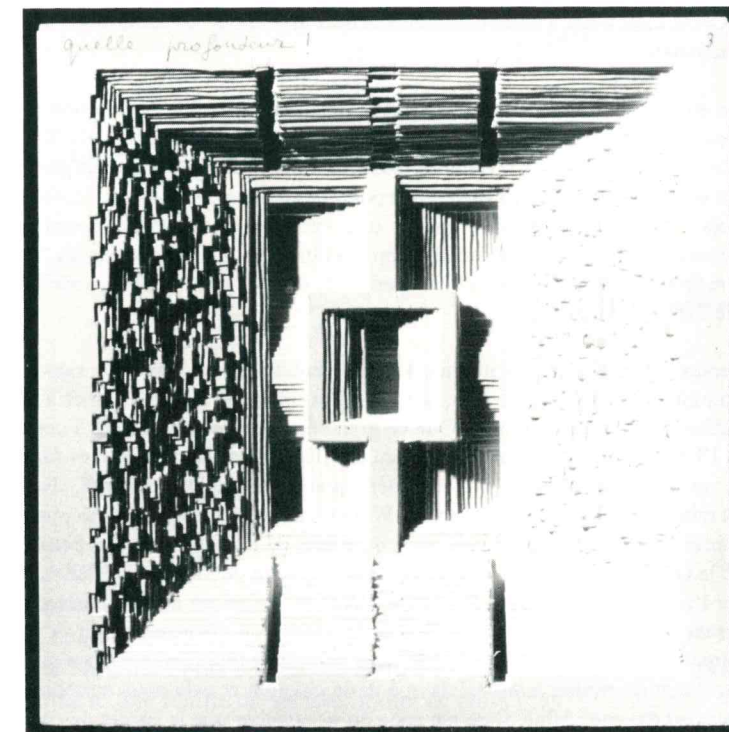
Galerie de l'UQAM

«PROPOSITIONS»

Galerie John A. Schweitzer

«X POSITIONS»

4 mars-2 avril 1988



1977 – 1987

GUITTET

## REMERCIEMENTS

Installée depuis 1979 au campus principal à l'angle des rues Berri et Sainte-Catherine, la Galerie de l'Université du Québec à Montréal poursuit fidèlement sa double mission. À la manière d'une fenêtre, qui donne à voir alternativement le dehors et le dedans, elle permet de faire connaître la production des créateurs de l'UQAM mais aussi à notre communauté de s'approprier les réalisations de créateurs de réputation internationale.

Dans ce contexte, aujourd'hui, la Galerie de l'UQAM s'honore d'accueillir l'exposition **James Guitet 1977-1987**. James Guitet fait depuis longtemps partie du milieu culturel montréalais. Ses expositions ont su attirer l'attention du public et de la critique. Cette nouvelle visite renoue le dialogue après un vide de dix ans et nous sommes fiers que l'UQAM rende possible ce retour. Peut-être a-t-il été oublié par la ruée des peintres américains? Peut-être est-ce une situation purement conjoncturelle? Cette présentation se veut une synthèse de ses dernières productions. Nous y admirerons les "feuilletés" et, pour une première fois, les "livres découpés". Elle permettra de nous sensibiliser à sa véritable situation dans l'histoire de l'art contemporain.

Nous tenons à rendre hommage en premier lieu à James Guitet pour sa confiance: sans le prêt de ses oeuvres, rien n'aurait pu être réalité. De plus, nous manifestons notre reconnaissance à Michel Butor pour sa contribution amicale au catalogue. Que ce grand écrivain se soit associé à cette exposition illustre combien l'Université peut et doit être un lieu privilégié de dialogue entre les formes diverses de la création; et nous apprécions profondément son aimable disponibilité. Nous désirons particulièrement remercier Mme Monique Brunet-Weinmann, conservateure invitée, pour son implication et sa générosité dans le travail réalisé qui a duré près de trois ans, et qui a permis l'heureuse association avec la Galerie John A. Schweitzer et la participation de Martineau Walker. Il faut absolument souligner l'aide de l'Association Française d'Action Artistique et du ministère des Affaires étrangères de France. Nous voulons aussi signaler la généreuse contribution de la Fondation de l'UQAM: son appui fidèle et durable à l'UQAM nous permet de mieux remplir nos missions et nos devoirs à l'endroit tant du milieu montréalais que de la création et cela nous enrichit. Grâce à ces concours, le projet est devenu réalité. Il ne me reste qu'à souhaiter que le succès de cette exposition récompense les efforts de tous et contribue à une meilleure connaissance de l'oeuvre de James Guitet.

Le recteur

Claude Corbo

Tous droits de reproduction,  
de traduction et d'adaptation réservés © 1988  
Dépôt légal: 1<sup>er</sup> trimestre 1988  
Bibliothèque nationale du Québec  
ISBN 2-89276-047-X

photo de la page 1:

*Territoire I*

livre découpé, texte de Michel Butor, 1983  
13cm X 13cm X 4cm

## QUELQUES ARPENTS DE NEIGE

pour James Guitet à l'UQAM

Une feuille

Une page une feuille

Une brique une feuille de nuages

Une page de neige une feuille de sables

Une brique de brouillard puis une feuille d'écume

Une page de nacre une feuille de sel une brique de craie puis

Une muraille de feuilles de nuages un escalier de pages de neige un amphithéâtre de feuilles de sables

Une tour de briques de brouillard puis un village aux murailles de feuilles d'écume une forteresse aux escaliers de pages de nacre une cité aux amphithéâtres de feuilles de sel un palais aux tours de briques de craie puis

Une caverne avec des villages et vergers aux murailles de feuilles d'écumes et de nuages un désert avec des forteresses et réservoirs aux escaliers de pages de neige et de nacre un domaine de fouilles avec des cités aux amphithéâtres et piscines de feuilles de sel et de sable une civilisation avec des palais et ports aux tours de briques de brouillard et de craie

Puis tout un monde souterrain avec ses cavernes et galeries aux murailles de feuilles de gypse et d'amiante un satellite avec ses déserts et colonies aux escaliers de pages de rouages et pétales une planète lointaine avec ses domaines de fouilles et archives aux amphithéâtres de feuilles de miroirs et de porcelaine un échangeur-narrateur avec ses civilisations et globes aux tours de briques de verre et de braises

Puis des galeries de feuilles d'ivoire des colonies de pages d'amandes des archives de feuilles de fourrures polaires des globes de briques de braises

Puis des galeries de neige des colonies de sables des archives de brouillard des globes d'écume

Puis des nombres et des soupirs des molécules et des flocons

Puis des strates des échelles des filons et des signets

Puis des feuilles de partitions et des briques de silence

Puis les dernières pages de braise

Puis la dernière feuille

Puis la neige

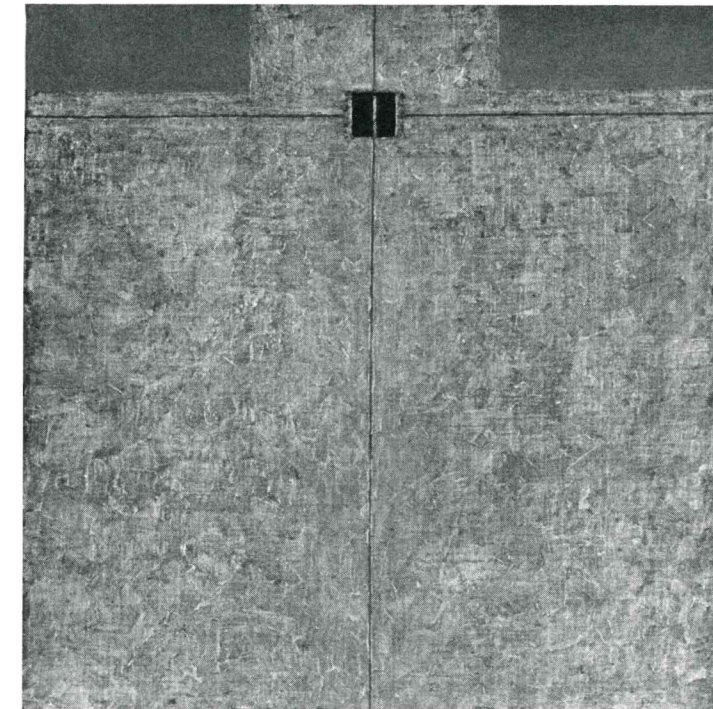
*Michel Butor, Gaillard le 20 décembre 1987*

à P. J. Saenredam 214  
 peinture, 1986, extrait d'une suite,  
 50cm X 50cm

conservatrice invitée Monique BRUNET – WEINMANN

### À PROPOS DE

- deux ou trois choses que je sais de Guitet, même s'il dit que "l'artiste n'est rien". Même si "l'expérience vécue du peintre cesse au moment où la chose-tableau est produite", il la produit, il l'a produite, avec toute son expérience vécue, consciente ou non. L'artiste s'expose en exposant. Il laisse des traces.
- notre rencontre par oeuvre interposée d'abord, dans "l'être là" de l'oeuvre qui transpose l'essentiel de l'être dans sa trace, picturale ou écrite, peinture ou écrit sur la peinture, puis en personne.
- ces événements éphémères qui confèrent à l'oeuvre sa visibilité hors l'atelier, son **exposition** ("ex"="hors de") aux approches du regardant: à propos des expositions antérieures.
- *L'extrême raison de peindre*': texte lentement distillé des années durant, réflexion concentrée dans une forme impeccable. Précis de **proposition** théorique et **propos** du praticien expérimenté qui requièrent du lecteur quelque connaissance: sémiotique et philosophique. Incisions découpées dans l'épaisseur du texte: Kandinsky, Heidegger, Derrida, Merleau-Ponty.
- cette *Exposition James Guitet: 1977-1987*, depuis la proposition de son concept jusqu'à sa **position** en place (une parmi une infinité de possibles: *X Positions*) simultanément en deux lieux, en *Propositions* complémentaires.



Et combien cette exposition arrive à **propos**. Ou: comment il faut être en avance, ce qui revient souvent à paraître en retard, pour arriver à l'heure. Ou encore: qu'est-ce qu'une oeuvre actuelle? Cette autre question essentielle: "Et d'abord, qu'est-ce qu'une oeuvre majeure?" ayant déjà été posée, par Buren.

## RÉVÉLATION DE LA PEINTURE

"Il faudrait que l'on regarde ma peinture de l'intérieur, aux racines de son identité".  
Guitet

L'osmose du regardant et du regardé qui s'instaure dans le regard sur la peinture, qui définit la réflexion visuelle de la peinture, elle a commencé pour moi face aux tableaux de James Guitet en 1960. Avec plus ou moins d'effort et d'affinité, elle fonctionnait de même avec les Hartung, Manessier, Bissière, Wols, de Staël, Poliakoff, da Silva, Zao Wou-Ki... que représentait la Galerie Argos, à Nantes.

Je découvrais un nouveau monde: l'art abstrait, où je me sentais bien. Bien-être dans l'être de l'oeuvre: dans l'espace cadré du tableau et l'espace intérieur de la galerie. À part de la vie ordinaire. Sur les murs blancs de la galerie, le silence bruisant des monochromes blancs de Guitet.

Guitet quant à lui découvrait l'Amérique. En 1963, il exposait à Montréal en compagnie de Borduas, Dallaire, Dumouchel, Charles Gagnon, Louis Jaque, Rita Letendre, Riopelle, entre autres, dans le cadre des échanges entre les Galeries Camille Hébert et Robert Arnaud. Depuis cette date, il a exposé et séjourné régulièrement à Montréal. Il aime le froid, les jardins de givre, la neige qui couvre et recouvre couche après couche de blanc, ses transparences et ses nuances, le voile opaque des poudreries. Le Québec est sa saison mentale. Une courte rue porte déjà son nom à Val-David. Elle conduit à la maison que Guitet a totalement conçue (architecture extérieure et intérieure) pour Gilles Corbeil en 1972.

Comme il aime les Cévennes, son mas-forteresse, la garrigue de craie, la sécheresse, la vastitude à pic au pied du Mont Bouquet. L'extrême, l'essentiel, l'os de la terre, une austérité quelque peu janséniste dans ce pays rude où les Huguenots s'étaient repliés, cachés, pour résister aux persécutions. Pays de Racine et de Gide (Uzès), de *La Porte étroite*, étroitement

ouverte, ouverte-fermée. Résistance aux compromis, goût du secret, de l'occulté, détermination et discrétion: on les retrouve dans sa peinture.

À la Galerie Corbeil où il exposait en 1975, je l'ai rencontré pour la première fois. J'apprends à l'occasion d'une interview qu'il était d'enfance nantaise, comme moi. Ainsi avons-nous des visions communes. Surtout, du haut des remparts du château-fort des Ducs de Bretagne, l'expérience fondamentale de la meurtrière, cette fenêtre étroite par où l'on voit sans être vu, un vaste espace par une incision dans l'épaisseur de la muraille, regardant non regardé, voyeur caché. Fascinant apprentissage de la relativité de la vision, dépendamment du point de vue et du recul, des modifications de son objet selon la position du sujet, du jeu possible des perspectives: linéaire, parallèle, en étagements, en hauteur...

Cette "perspective en meurtrière" est fondatrice d'une composition récurrente dans tout l'oeuvre de Guitet, depuis les peintures minérales, géologiques des années cinquante et les dessins à la plume, jusqu'aux *Livres blancs* qui restituent l'épaisseur architecturale, le creux en troisième dimension, jusqu'aux possibilités complexes des toiles récentes. Variante de la perspective parallèle dominante dans la mesure où:

"Elle sert de fondement au développement des symétries et des asymétries autour de l'axe central mené en parallèle à l'un des couples de lignes formatrices du Plan originel [...] La perspective parallèle reconstruit, partiellement, une potentialité de la structure spatiale feuilletée du Plan originel"<sup>2</sup>.

Le caractère déterminant de cette expérience est d'autant plus fort chez Guitet qu'elle redouble une "image première" (au sens bachelardien) encore plus intime, à la source de la pulsion scopique qu'on ne peut manquer de reconnaître dans sa constante méditation sur le visible<sup>3</sup>. Dans un récit autobiographique, Guitet raconte:

"Je me souviens être resté souvent la tête plongée dans une boîte à pain. J'en aimais l'odeur de farine et, surtout, je m'émerveillais de retrouver l'image de la fenêtre d'en face, projetée sur une paroi intérieure par un petit trou formant objectif. J'étais caché et je voyais l'extérieur. Je vivais instinctivement les dimensions cachées".<sup>4</sup>

La huche à pain comme image première et très physique de la boîte spatiale euclidienne, du cube d'Alberti et de la "veduta", voilà qui aurait servi Bachelard et sa *Poétique de l'espace* ! En 1975, j'écrivais: "n'est-ce pas là le modèle de toutes les toiles de Guitet, l'image première de ses constructions en abyme? On passe de l'objectif à sa boîte magique, de la fenêtre à l'enclos, de la meurtrière au bastion tout entier"<sup>5</sup>, les toiles d'alors inscrivant dans le plan originel la figure fermée du carré omniprésent.

Mais déjà, certains tableaux donnent "l'impression que le carré est en voie d'éclatement"<sup>6</sup>. Sans que l'artiste en ait conscience, le processus d'éclatement du plan est amorcé. C'est un fait accompli deux ans plus tard. Dans ses notes, Guitet écrit: "Le cube d'Alberti n'est plus dans le tableau comme illusion, mais hors du tableau, comme réalité, territoire du tableau éclaté"<sup>7</sup>. A la Galerie Gilles Corbeil<sup>8</sup>, on le voit s'étendre de façon très concrète par l'abandon du plan originel unique pour un agencement de plans multiples. Le châssis est construit de morceaux vissés, jouant selon plusieurs modes les uns avec les autres, et l'ensemble avec le mur qui devient partie diversement intégrée au tableau. La "nature physique" de la matière s'atténue alors que la "nature biologique" de la structure est très renforcée, fondée non plus sur un agencement pictural de lignes, de directions, mais objectif d'éléments, de fragments, de plans.

Je reprends à dessein la terminologie de Stéphane Lupasco qui a toujours complété pour Guitet les considérations de Kandinsky sur le plan originel, en introduisant les notions de forces, de tensions énergétiques qui contredisent la donnée d'un plan neutre et vide<sup>9</sup>.

"Il y a problème dès le départ. Kandinsky a défini la toile tendue sur un châssis avant toute action picturale comme "plan originel" ou "ensemble vide" sur lequel on crée des sous-ensembles. Ce n'est pas cela pour moi. Le plan originel est déjà complexe, c'est un ensemble composé.[...] Mon tableau a une stature plastique avant même le premier coup de pinceau. Il y a des tensions qui s'installent entre les différentes surfaces, la manière dont elles sont reliées ou séparées, et le jeu de l'ensemble avec le plan du mur. C'est dans ce rapport au mur que j'ai de la peine à définir ma démarche"<sup>10</sup>.

On le comprend. Les artistes aujourd'hui ont trouvé des solutions variées à cette problématique très actuelle qui oblige à prendre en considération le lieu global de l'accrochage, de la mise en place, de la présentation: installation environnementale, oeuvre "in situ", de site spécifique, etc.<sup>11</sup>. Celle que Guitet a élaborée depuis 1978 refuse d'opposer le tableau fixe, dé/fini, à l'environnemental éphémère, ou à la peinture murale. Son objet "n'est pas conçu pour un environnement donné": il dialogue avec.

"C'est une chose autonome qui sera un point d'appel dans l'environnement où il sera placé. Il sera l'être là, comme sécrétion du mur et événement provisoire sur le mur.[...] Là, le vide n'est pas un néant mais un espace relationnel, de circulation des forces en provenance de toutes directions et distances"<sup>12</sup>.

Comme dans la peinture chinoise, qu'il rejoint dans ses *Peintures à dérouler*, le vide n'est pas le rien: il n'est pas neutre.

Ainsi, cette exposition de l'automne 1978 inaugure précisément la phase actuelle du travail de Guitet, le peintre et le théoricien, car l'été précédent il a commencé à consigner par écrit les réflexions sur la peinture qui donnent *L'extrême raison de peindre*. Mais son développement ultérieur jusqu'à la maîtrise de la complexité et du système combinatoire était resté invisible à

Montréal. En effet, la fermeture de la galerie, reportée puis effective à l'automne 1985, précède de quelques mois le décès de Gilles Corbeil. C'est la fin traumatisante d'une profonde amitié.

Durant cette décennie d'absence, j'ai été témoin des étapes successives du cheminement lors de nos rencontres à Paris, Maillane puis Vauragues. Nos entretiens témoignent de cette quête en aveugle pour ainsi dire que constitue la réflexion en acte, à l'oeuvre sur et dans l'oeuvre, de ses pierres d'achoppement. J'aime croire qu'ils ont servi parfois de pierres de seiche sur lesquelles Guitet aiguisait sa pensée pour préciser sa position, sa démarche, sa formulation, suscitant la réplique, applaudissant à la contradiction, avec la jubilation d'un enfant qui aurait démonté un beau jouet pour jouir de sa mécanique. Après le plan originel, il y eut "le parergon", "l'être et l'étant de l'oeuvre", "l'invisible du visible", et "la chose", qui déclencha un après-midi un inextinguible fou rire, avec suite et variations! Nous divergeâmes souvent sur "le sens" de l'oeuvre. Toutes ces notions de la philosophie de l'art selon Guitet sont modulées dans *L'extrême raison de peindre*.

Parmi le désarroi artistique qui suivit la déroute des avant-gardes, je pressentais qu'on reviendrait à l'Abstraction et aux années cinquante comme à une retraite pour refaire ses forces à la peinture déclarée moribonde, pour reprendre pied et regard voyant. Je ne reniais pas mon

attachement à l'École de Paris, que dédaignaient les institutions parisiennes et montréalaises colonisées par l'art américain (que j'aime aussi). Guitet note: "Pollock, Newman, Rothko, Stella...bravo! Mais je ne renie pas pour autant mon appartenance au pays de Poussin, du Lorrain, de Cézanne..."<sup>13</sup> Je rencontrais des peintres totalement solitaires: Riopelle, Manessier, Guitet entre autres, qui n'ont bazzardé ni la notion d'oeuvre achevée rendue inutile par l'art conceptuel, ni celle de la signification évacuée par le formalisme extrémiste.

La proposition de la présente exposition a été formulée dès 1982, l'année de la *Documenta VII* et de *Zeitgeist*. Rudi Fuchs à Cassel et C. Joachimides à Berlin orchestraient la résurrection de la peinture, mais d'une peinture débridée et tonitruante, dont le chaos n'est pas dénué de beauté barbare mais qui est aux antipodes de l'ordre de Guitet, l'*Ordre Noir*. De forts vents contraires soufflaient: Nouvelle Figuration, Néo-expressionnisme, et la marée porteuse des subventions refluit, laissant plusieurs fois le projet en rade. En 1982, le courant dans lequel s'inscrit l'art de Guitet touche le creux de la vague (de la vogue), et il intitule *Solitude (s)* une exposition de ses peintures récentes, avec ce texte sur le carton d'invitation:

"Être peintre Français / issu de l'Abstraction Lyrique / de l'École de Paris / S'inscrire dans la modernité / mais aussi échapper à ses modes / Ouvrir au religieux sans religion / C'est s'exposer à la solitude / Exposer des solitudes".<sup>14</sup>

## PEINTURE DE LA RÉVÉLATION DE LA PEINTURE

Récemment les vents ont tourné. Les collectionneurs français retournent à l'École de Paris, depuis que les collectionneurs américains s'intéressent aux Abstractions lyrique et géométrique des années 50-60, leur "Abstract Expressionism" étant devenu inaccessible. Dans une série de conférences, Frank Stella parle de la crise de l'abstraction, critique l'absolutisme greenbergien, et sa prise de position devient la référence. Les revues suivent. *Art Press* multiplie les dossiers sur l'abstraction<sup>15</sup> dans un effort de réajustement pratiqué à l'occasion d'interviews avec des artistes américains. Et l'on découvre que Brice Marden, Robert Ryman, et Robert Mangold tiennent, oralement, des propos qui sont nettement formulés dans le texte de Guitet écrit, je le rappelle, de 1978 à 1982, publié en 1985, et dont *Art Press* n'a pas jugé utile de rendre compte. Bien que le manuscrit ait patienté trois ans chez l'éditeur, sa publication a encore précédé de quelques années l'apparition d'une conjoncture favorable à sa diffusion, à sa répercussion.

La présente exposition arrive donc à point nommé pour prouver la pertinence du travail de Guitet, aboutissant à des Propositions et des Positions qui, tout à la fois, intègrent l'acquis des décades passées (en particulier Support-Surface et l'art abstrait américain: Newman, Rothko, le "colorfield", et Robert Mangold, ses toiles cruciformes, quadripartites, ses peintures de cadre) et le dépasse par une ouverture des signes à un Texte. Il s'écrit dans l'acte de voir du regardant, fait sens en interaction avec le mur et le lieu global où il s'inscrit physiquement. Il fait de l'ouvrage-objet une oeuvre en dotant d'être l'étant, pour reprendre la terminologie heideggerienne réinterprétée par Guitet.

Sa peinture échappe au cul-de-sac du modernisme sans trahir les acquis de la modernité et sans tomber dans le fourre-tout citationnel qu'est devenu le postmodernisme. Il s'agit d'une abstraction qui n'est ni paysagiste, ni géométrique, ni formelle, ni romantique, ni néo ..., qui propose au regardant ses possibilités

complexes, son être multiple, l'invite à disposer de sa présence. Qui pose la simple évidence de son mystère à révéler. Abstraction mystique, si l'on veut, non plus lyrique ou expressionniste ("l'emphase" selon Malevitch étant cette expression par l'artiste de sa "vie intérieure"), en ce sens qu'elle a pour sujet le mystère de la peinture dans la transparence de son être et dans sa présence désignée comme objet.<sup>16</sup> C'est le mystère de la Révélation qui est manifesté par les peintres auxquels Guitet rend hommage dans ses titres: *Giotto, Cimabue, Fra Angelico*. Ici, c'est la révélation de la nature de la peinture que Guitet ritualise, comme avant lui *Klee* ou *Malevitch*.

Mais l'on est vite piégé par les mots, pris dans le réseau des connotations métaphoriques. "L'art abstrait de Guitet est un art spirituel, un jeu liturgique"<sup>17</sup>, "ouvert au religieux sans religion" comme il le dit lui-même. Ainsi ses commentateurs convoquent-ils toutes les religions (ou presque) à son cortège: le Christianisme, la croix et l'évangile, les moines orthodoxes du Mont Thabor, les "couleurs carmélitaines", les chasubles, le tabernacle et le ciboire, les pyramides d'Égypte, le Tantrisme, les architectures funéraires: tombeaux, stèles, crypte... Tout cela est vrai, y compris dans les vêtements et le décor dont l'artiste s'entoure, dans son "parergon". Mais tous ces atours recouvrent, cachent l'être, "l'ergon du parergon", au lieu de le dévoiler. Il faut revenir à l'essentiel, car "Il y a plus de vérité dans ce qui se cache que dans ce qui se voit".

Guitet cite souvent cette parole de Bachelard. Il l'assume. Il l'incarne dans le corps de l'oeuvre. "Je cache. Je voile. J'ai la volonté de laisser quelque chose par derrière comme un mystère, qui va vibrer", me dit-il. Ce qui traditionnellement, dans l'acte de voir, est considéré au second degré: sens caché, voile de la Maya, dévoilement des apparences, est ici matérialisé, manifesté concrètement dans la chose-tableau. Les Peintures voilées sont réellement couvertes d'un support-surface superposé, pan ou bannière

devant la croisée du cadre, peint ou non, voile transparent ou opaque, découpe de vraie dentelle appliquée sur un creux du châssis. Parfois la surface de la toile tendue est tournée face au mur, et c'est son endos qui devient plan originel, incluant les montants du cadre qui sont peints, couverts ou non de laizes découpées. Les **Peintures à feuilleter** multiplient les p(l)ans, les surfaces travaillées recto verso, à configurations variables. Guitet les propose

"en perspective scanner, c'est-à-dire par couches [jusqu'à sept] se succédant en profondeur et révélant par déploiement leurs faces cachées.[...] La combinatoire est comprise comme tableau unique se développant en sept séquences ou comme succession de sept tableaux"<sup>18</sup>.

Ainsi, le décryptage de leur globalité n'est pas seulement temporel, dans la durée de parcours du regard à distance, mais tactile, physique, corporel. Il faut manipuler l'objet. Le dévoilement est opéré par le geste du regardant.

"On est prié de ne pas toucher": cette interdiction révoltante à l'ère des simulacres et faux-semblants qui narguent la vue de tous bords, enfin se trouve inversée en son contraire. On est invité à toucher, à mettre tel Saint-Thomas son doigt dans la saignée, à se détromper les yeux. Cette crevée en meurtrière dans le plan, est-ce un creux réel entre deux panneaux juxtaposés, ou une fente peinte, feinte? La troisième dimension est-elle réelle, objectale, ou figurée, picturale? Cette traînée lumineuse, est-ce une réserve à peine teintée de la toile ou la projection sur le mur de la tranche intensément colorée d'un châssis? Sommes-nous en présence d'un faux ou d'un vrai diptyque? Il faut toucher, mais aussi bouger, passer d'une situation frontale à un déplacement latéral, se déplacer dans l'espace du tableau au sens propre du terme, le considérer dans la globalité de l'espace réel que le tableau (en coin, au plafond, au sol, en parties) intègre dans son "étant", sinon dans son plan originel.

Dans le cas des aquarelles sur soie, leur format miniature (10X10cm) oblige le regardant à se placer à quelques centimètres de l'oeuvre pour retrouver le visible à la limite du visible, pour voir émerger un signe en rapport signifiant avec les autres, avec les multiples variations de leur

**suite.** Puis à reculer pour saisir l'inscription picturale sur le mur, comparable à une partition de musique. C'est l'ensemble qui "chante", qui restitue le parcours visuel annulé dans chaque unité.

C'est dire l'importance de l'accrochage. En novembre 1986, j'invitais Guitet à venir se familiariser avec l'espace modifiable de la Galerie de l'UQAM, dont il reconstitua la maquette. C'est donc en fonction du lieu que nous avons choisi les oeuvres dans son atelier, en avril 1987. Reprenant la distinction désormais classique de Barthes entre l'oeuvre et le texte<sup>19</sup>, Claude Leroy propose qu'on parle en l'occurrence d'accrochage-texte. Celui-ci

"accepte de se compter lui-même parmi les effets de l'oeuvre, mais parmi les effets rebelles, les effets acteurs qui à leur tour infléchissent le sens de l'oeuvre et participent à sa définition. L'accrochage n'est pas extérieur à l'oeuvre ni le miroir fidèle et docile de sa vérité fixe: il prend part à sa pragmatique, à la fois comme effet et comme riposte. C'est la qualité de cette riposte –son aptitude au texte– qui fait de l'accrochage ou non un acte créateur: un événement"<sup>20</sup>.

Ni art du sujet, ni art de l'objet, l'art de Guitet met en oeuvre les conditions proxémiques de la vision: sujet-objet-sujet et objet-sujet-objet. Ce que d'habitude l'on fait mentalement, confronté à une oeuvre traditionnelle: révéler couche après couche les différentes épaisseurs de signes, les niveaux de signification, on doit l'opérer physiquement. Non plus face à face, mais corps à corps. Et cet effeuillement n'est pas dénué d'érotisme, le plan générateur anthropomorphe entretenant un évident rapport au corps, de par sa constitution symétrique. La symétrie est en effet le principe constituant de tous les systèmes déployés: couplage, découpage, voilage, feuilletage, extensif ou combinatoire. Les symétries instaurées sont, soit manifestement révélées, en verticalités redoublées, répétées en échos et variations, soit à dévoiler dans les transparences des zones colorées/teintées et le recouvrement des plans.

Structurations binaires ou cruciformes, outre

qu'elles manifestent picturalement en surface la constitution du châssis, elles sont elles-mêmes des constructions qui renforcent tout à la fois l'autonomie du tableau par rapport au mur et son rapport au lieu.

"Qu'est-ce qui est venu avec la symétrie? se demande Joseph Mouton. Pas le miroir. Pas la géométrie. L'architecture plutôt. Oui, il y a une utilisation monumentale de la symétrie qui rappelle celle de l'architecture. Mais on pourrait parler aussi bien de l'ornementation"<sup>21</sup>.

La passion de l'architecture sous-tend, possède cet oeuvre depuis toujours. J'y vois l'empreinte indélébile laissée par la fascination de la muraille –tour, fort, bastion– qui entoure, enveloppe, renferme la "veduta" étroite de la meurtrière. Il y a là un étonnant renversement de fonction, d'intentionnalité: alors que la meurtrière n'est qu'un mince élément parmi tout un système défensif énorme, elle devient dans sa transposition plastique chez Guitet l'essentiel qui appelle et implique la globalité du système, sa construction. Comme si le vide, de l'intérieur, secrétait sa propre limite. Comme si la perle, à l'intérieur, suscitait le coquillage, alors qu'elle ne serait pas sans lui. "A l'intérieur du parergon réside l'ergon qui ne serait pas sans le parergon". L'oeuvre comme champ du sensible est indissociable de son mode de présentation. Ils (se) tiennent et fusionnent dans un enveloppement complexe tel le noeud de Moebius qui lie l'artiste et son oeuvre.

"Ma peinture est un parergon au sein duquel fusionne l'ergon. Il y a dans le parergon, qui occupe la totalité du champ plastique, un "presque rien" dans la chair picturale qui fait que c'est le parergon lui-même qui devient l'ergon"<sup>22</sup>.

Comme d'autres artistes contemporains imposent de penser le décoratif<sup>23</sup>, l'oeuvre de Guitet conduit à **considérer l'ornemental** (dans les deux sens du terme: examiner et estimer). À le penser **dans l'architecture** dès le concept du plan, et non intégré à posteriori. Dans ses formats inusités, il traque *l'esprit de la pyramide* ou *l'esprit de l'arc*, essence de l'architectural.

Aujourd'hui, on ne peut manquer de confronter les **Livres découpés** et *La ville dans l'espace*<sup>24</sup>: percées, avancées, incisions, meurtrières en abyme, portes, fausses portes égyptiennes... Toutes proportions gardées et à ceci près que le déploiement cinétique de leurs multireliefs modifie continûment, feuille à feuille ou par liasses, les architectures de vide creusées dans la masse du papier, ouvrant secrètement la *Porte des Songes* et la *Porte des infinis*. Le message, le commentaire est, dans la modification de la page blanche, son articulation variationnelle: *Comment-taire*. Comme il est pour les miniatures, parmi l'infinité des positions possibles du signe sur la grille en damier, et dans la suite des X positions retenues sur le mur, le texte de leurs variations.

Une écriture blanche, qu'aux sommets intérieurs de l'intuition, décrypte la *Pythonisse*.

Monique Brunet-Weinmann  
conservatrice invitée

## ILLUSTRATIONS

				page
<i>Territoire I</i>	livre découpé	13 X 13 X 4	1983	1
à P. J. Saenredam 2/4	peinture (extrait d'une suite)	50 X 50	1986	5
<i>Ezéchiél 43*</i>	livre découpé	10 X 10 X 10	1983	12
<i>Ezéchiél 40*</i>	livre découpé	10 X 10 X 10	1983	12
à Cimabue*	peinture	300 X 250	1983	13
50/50.10.79	peinture	50 X 50	1979	14
à J.S. Bach 4/8	peinture (extrait d'une suite)	62 X 50	1983	15
à Galileo Galilei	peinture	200 X 200	1986	16
à Jacques Ménétrier	peinture	200 X 200	1986	17
80/80.1.81	peinture	80 X 80	1981	18
80/80.7.81	peinture	80 X 80	1981	19
à Fra Angélico	peinture	260 X 100	1983	20
100/100.I.81 (1)	peinture (couple)	100 X 100	1981	21
100/100.II.81 (2)	peinture (couple)	100 X 100	1981	21
à Gilles Corbeil 1/3 (phase I)*	peinture (extrait d'une suite)	50 X 50	1985	22
à Gilles Corbeil 1/3 (phase II)*	peinture (extrait d'une suite)	50 X 50	1985	22
à P. Uccello (1)	peinture (couple)	100 X 100	1983	23
à P. Uccello (2)	peinture (couple)	100 X 100	1983	23
80/80.7.81 (phase I)	peinture	80 X 80	1981	24
<i>Suite Cakti 1/7*</i>	peinture (extrait d'une suite)	30 X 30	1985	25
<i>L'esprit de la pyramide (1,2,3)</i>	peinture (suite)	180 X 60	1981	26
180/60.1.82 (1,2,3)	peinture (suite)	180 X 60	1982	27

crédits photographiques: Patrice Lefebvre, Galerie de l'UQAM  
\*Atelier 80, Paris

Note: toutes les dimensions sont en centimètres.

## NOTES

- (1) GUITET, James, *L'extrême raison de peindre*, avec une préface de Michel Ragon et une introduction de Joseph Mouton, coll. Archives des arts modernes, Paris, Lettres Modernes, 1985.
- (2) SAINT-MARTIN, Fernande, *Sémiologie du langage visuel*, Presse de l'Université du Québec, Montréal, 1987, p. 169 et p. 168.
- (3) MOUTON, Joseph, "James Guitet - L'oeuvre en son cours" in Guitet, *op. cit.*, p. 67, note 15.
- (4) RAGON, Michel, *Les Forces du Silence*, Editions S.M.I., Paris, 1973, pp. 63-64.
- (5) BRUNET-WEINMANN, Monique, "James Guitet à la puissance carrée", *Vie des Arts* no82, printemps 1976, pp. 66-67.
- (6) *id.*
- (7) Note de l'été 1978, reprise dans Guitet, *op. cit.*, p. 103.
- (8) Du 26 octobre au 18 novembre 1978, *James Guitet: Peintures, Dessins, Collages*.
- (9) Fernande Saint-Martin arrive aux mêmes conclusions: "A l'encontre de Kandinsky cependant, nous posons que ce Plan originel est un champ énergétique et non un plan vide", *op. cit.*, p. 125. Guitet serait ainsi le premier à remettre en question la contribution de Kandinsky à l'étude du plan originel, s'il est vrai, comme l'affirme l'auteure, qu'"elle n'a jamais été réassumée ou remise en question, de façon directe, par les artistes ou les théoriciens de l'art" (p. 104).
- (10) BRUNET-WEINMANN, Monique, "James Guitet et le tableau éclaté", *Le Devoir*, 18 novembre 1978, p. 26.
- (11) Voir *L'oeuvre et son accrochage*, *Cahiers 17/18* du Musée National d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, 1986.
- (12) Guitet, *op. cit.*, pp. 100-101.
- (13) *id.*, "Notes éparses", p. 158.
- (14) Galerie Regards, Paris, du 5 mai au 12 juin 1982.
- (15) *Art press* no 106, "Il n'y a pas de nouvelle abstraction", et surtout *Art press* no 112, "Trois abstraits répondent: Brice Marden, Robert Ryman, Robert Mangold", mars 1987, pp. 13-29.
- (16) *Art press* no 112, p. 15: "...Je crois à l'existence de possibilités qui sont, disons, plus spirituelles ou mystiques. Je crois possible d'injecter davantage de ça dans ma peinture. Comment, je ne sais pas"(Brice Marden).
- (17) ROCQUET, Claude-Henri, "Peinture de James Guitet", in *Esprit* no 111, novembre 1979.
- (18) Guitet, *op. cit.*, p. 129.
- (19) BARTHES, Roland, "De l'oeuvre au texte", in *Le Bruissement de la langue*, Le Seuil, 1984, pp. 69-77.
- (20) LEROY, Claude, "La signature de l'accrochage", in *L'Oeuvre et son accrochage*, *op. cit.*, p. 181.
- (21) Joseph Mouton, in Guitet, *op. cit.*, p. 8. -À propos du miroir, Mouton écrit, pp. 33-34: "Le miroir empêche le jeu des intensités colorées, le jeu du somptueux, parce qu'il est **immédiatement** brillant, parce qu'il attire **immédiatement** le regard. Quant à la condition du visible, le miroir ne dit rien". C'est cette brillance miroitante qui caractérise au contraire la peinture de Jean McEwen.
- (22) Guitet, *op. cit.*, p. 132.
- (23) BRUNET-WEINMANN, Monique, "Daniel Buren: Penser le décoratif", *Vie des Arts*, no 130, mars 1988.
- (24) Erigée à Madrid par Ricardo Bofill.

**ILLUSTRATIONS**

**COLLABORATION**

AFAA Association Française d'Action Artistique  
Ministère des Affaires étrangères de France  
Galerie John A. Schweitzer, représentant de  
James Guitet à Montréal  
Martineau Walker  
Suzelle Levasseur  
Rectorat, UQAM  
Fondation de l'UQAM  
Vice-rectorat aux communications, UQAM  
Cabano-Expéditex inc.

**Galerie de l'UQAM:**

direction: Luc Monette  
secrétariat: Lyse William  
Techniciens d'exposition:  
Christian Ekemberg  
Patrice Lefebvre

**Photographies:**

Patrice Lefebvre, Galerie de l'UQAM  
Atelier 80, Paris

**Photolithographie:**

Imprimerie UQAM  
Pierre Mance  
Alain Marquis

**Typographie:**

Centre d'édition électronique de l'UQAM  
Jean-Claude De Blois

**Conception et réalisation graphique:**

Galerie de l'UQAM  
Pierre Leclerc

**Impression:**

Imprimerie UQAM  
Bernard Du Paul, responsable

Achévé d'imprimer  
sous les presses de l'imprimerie  
de l'Université du Québec à Montréal  
le 26 février 1988