

ETC



Robert Wolfe Tracer la lumière du temps

Jean-Pierre Gilbert

Number 8, Summer 1989

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/36420ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

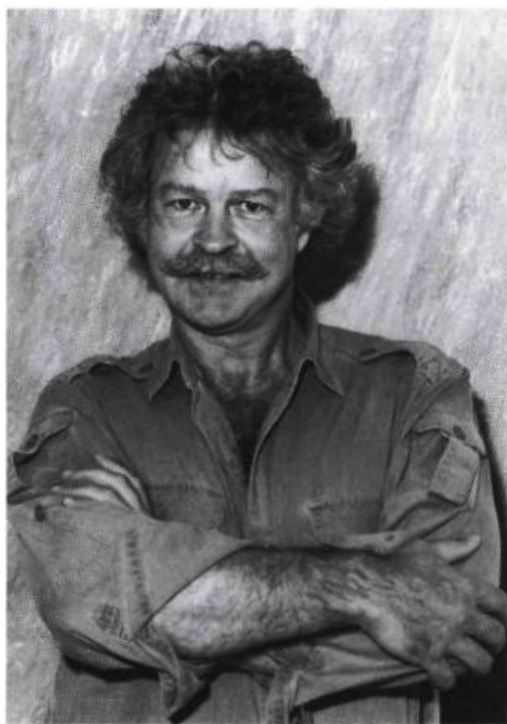
1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Gilbert, J.-P. (1989). Robert Wolfe : tracer la lumière du temps. *ETC*, (8), 24–28.

Robert Wolfe *Tracer la lumière du temps*



Robert Wolfe, photo : Françoise Lemoyne

À la liste des démarches effacées, mais pourtant essentielles, se greffe depuis près de 30 ans le nom de Robert Wolfe. Il est l'un des représentants de cet univers historique qu'il est convenu de nommer la jeune tradition de la peinture québécoise. Il nous parle ici du trajet l'ayant conduit à définir une pratique artistique et surtout, un processus de création lié à l'observation. En évoquant l'importance de la lumière et du temps, il nous trace le portrait de ce qui pourrait bien être le désir explicite de l'inscription de l'artiste dans son œuvre.

Jean-Pierre Gilbert : *À l'origine, qu'est-ce qui a motivé pour vous un intérêt pour les arts plastiques ?*

Robert Wolfe : Je crois qu'il faut préciser dès maintenant le caractère accidentel de mon choix. Mes études secondaires étaient orientées vers les sciences et les mathématiques en prévision d'une carrière en architecture. L'architecture, ça faisait plus sérieux, c'était sans doute la façon de me rassurer et de me dire « Wolfe, tu vas faire un homme de toi! » C'est l'intuition et l'impulsion qui feront qu'au lieu de l'école d'architecture, j'irai m'inscrire à l'École des beaux-arts de Montréal— sans trop savoir vraiment pourquoi j'allais là. J'aimais dessiner, c'est tout. Probablement que j'aimais trop le dessin...

J.P.G. : *Quelle était alors la nature de l'enseignement dispensé à la fin des années 50 ?*

R.W. : Très académique. Cependant, cela m'a permis de voir le monde de façon différente et surtout, d'envoyer autre chose à l'égard des valeurs humaines. Je n'avais pas le goût de reproduire ou de faire ce qui avait déjà été fait. On nous enseignait des notions très académiques où le dessin, en particulier, devenait la base de tout. Quand tu savais dessiner, tu pouvais tout affronter! Enfin, c'est ce qu'on nous affirmait. Puisque j'étais plutôt habile avec le dessin, on me laissait faire des travaux abstraits, un peu comme si j'avais fait mes preuves aux yeux de la tradition. En choisissant le domaine des arts, c'était comme si j'étais demeuré insatisfait face à ce que j'avais appris et à ce qu'on m'avait donné. À 17 ans, j'avais déjà la certitude qu'il devait exister pour moi une autre couleur et c'est en étudiant les arts que j'ai découvert une qualité de la vie au travers d'une foule de différences; une couleur humaine qui, je crois, m'avait manqué.

J.P.G. : *Y a-t-il un moment décisif où vous pourriez situer l'apparition d'un langage, d'un langage d'artiste ?*

R.W. : Il n'y a pas pour moi de point tournant où l'on croit posséder son langage parce que c'est une éternelle remise en question du langage lui-même. L'expérience de l'art m'a prouvé que la création consiste en une recherche continue. Il est vrai que tu peux accidentellement produire des tas d'objets convaincants, mais si tu n'intègres pas ces découvertes à ton langage, tu n'auras fait que des objets; tu n'auras pas posé une réflexion d'artiste. La réflexion dont je parle se fonde sur l'accumulation des expériences où parfois tu as le sentiment, utopique, de posséder ou de maîtriser tes moyens d'expression, mais ce n'est là qu'un rêve qui se disloque le lendemain. Si je peux m'appuyer sur ce qu'il y a derrière moi, sur ce que j'ai déjà inscrit, cela ne représente pas un appui en ce qui concerne l'art à faire.

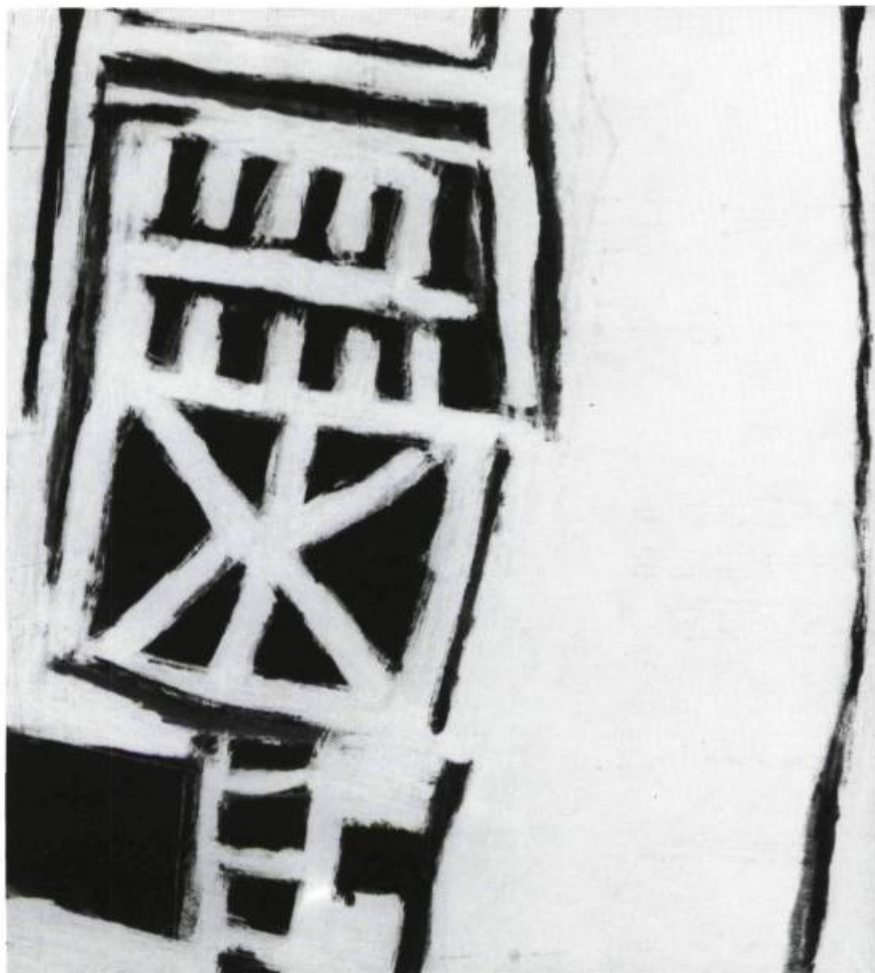
Marguerite Yourcenar disait à ses 75 ans que ça ne sert à rien d'essayer d'écrire à 30 ans ce que tu ne vas pouvoir exprimer qu'à 50 ans. Il faut pouvoir se donner le choix d'assimiler le temps, sinon tu te brûles les ailes. Je crois que le meilleur allié de l'artiste, celui qui aide à ne pas s'essouffler irrémédiablement, c'est encore le temps.

J.P.G. : *Selon vous, Yourcenar faisait référence au jugement ou à l'intuition ?*

R.W. : Plus à l'intuition, je crois. Probablement que très jeune, je n'aurais pas pensé comme elle. Je constate que les tableaux que j'entreprends maintenant, je n'aurais pas pu les aborder à 25 ans, je me serais cogné le nez.

J.P.G. : *Y a-t-il un événement qui marquerait le point d'ancrage de votre démarche ?*

R.W. : En 1959, alors que je venais de terminer ma formation aux beaux-arts, j'aurais l'opportunité de quitter



Robert Wolfe, *Cage à mouches*, 1965.
Acrylique sur panneau; 63 x 54 cm.
Collection : Musée des beaux-arts du Canada

ma cour et de m'installer à Paris pendant toute une année. C'était la première fois que je me retrouvais réellement seul, confronté à moi-même et à d'autres pratiques artistiques. À Paris, je vais travailler dans divers ateliers de lithographie et y découvrir toute la tradition européenne. Ce séjour et les voyages que je ferai vont représenter une expérience extraordinaire qui va déclencher tout ce que je suis aujourd'hui. Je retrouvais là tout ce que j'avais vu dans des livres ou dans des films. Imaginez l'ambiance des films de Pagnol avec Simon, Gabin et compagnie, les vieilles Peugeot traction avant, enfin tout un monde que je ne connaissais que par images interposées.

Il faut également se souvenir de l'influence de l'enseignement des beaux-arts qui relevait en entier de l'école européenne. Là, on nous avait fait découvrir ce qui, en principe, méritait d'être vu — l'école américaine, on n'en parlait pas! Plus mon séjour se prolongeait, plus je sentais la rupture culturelle, et à mon retour, ce fut le choc, pas autant pour moi que pour ceux qui m'attendaient au Québec. J'avais changé intérieurement et même physiquement. Par la suite, la plus grande difficulté fut celle de partager toutes ces expériences fébriles que j'avais connues, alors devant l'impossibilité, j'ai remis ces émotions en bagage afin qu'elles m'accompagnent intérieurement.

J.P.G. : *Qu'en est-il alors de l'école américaine,*

celle-là même à qui votre travail de l'époque semble appartenir ?

R.W. : Les premières expositions des œuvres de Pollock, Rothko et les autres ne seront présentées à Paris que vers 1960-1962. Je n'ai pas pris connaissance de ce travail à Paris, mais seulement plus tard après mon retour. Un jour, quelqu'un me parle des affinités entre mes tableaux et ceux d'un artiste américain nommé Rothko. Je ne connaissais même pas ce nom. J'ai alors été un peu surpris et en même temps un peu déçu; comme si on ne me croyait pas, comme si une telle coïncidence ne pouvait exister. Outre cette coïncidence, il est vrai que je faisais à ce moment une peinture beaucoup plus américaine dans l'esprit, ici même au Québec, alors que pourtant j'avais reçu une formation empreinte de tout un esprit européen.

J.P.G. : *Quelle était cette peinture au centre de deux cultures ?*

R.W. : À ce moment, je travaillais à l'huile. J'ai toujours détesté l'huile, l'odeur, le temps de séchage... J'ai ensuite travaillé à la gouache, mais je trouvais cette matière trop sèche, trop froide, trop mate. En rentrant d'Europe j'ai découvert l'acrylique et ce sera à partir des propriétés de ce médium que je pourrai commencer à vraiment traiter mes surfaces comme je les sentais. Je voulais profiter immédiatement de tout ce qui se présentait, sans avoir à attendre... je n'aime pas beaucoup

attendre. Cette réponse technique qui satisfaisait mon désir intuitif m'a toutefois demandé plusieurs années avant de la maîtriser.

La peinture c'est autre chose que le dessin. Je ne parviendrai jamais à faire en peinture ce que je fais en dessin et *vice versa*; en un sens, je crois que l'un et l'autre peuvent se compléter. Le dessin c'est un plongeon à l'intérieur d'un temps très restreint où je ne sais pas combien de temps l'aventure pourra durer ni où je vais me retrouver. Alors, lorsque j'entreprends une série de dessins, je suis complètement surexcité. Un dessin en amène un autre et il se crée des liens de communication entre chacun de ces dessins. Ce n'est pas le même état passionné que je peux vivre en peinture parce que le dessin, la feuille blanche, c'est quelque chose qui se fait sans reprises ou transformations fondamentales. J'ai souvent l'impression que le dessin se fait par lui-même.

J.P.G. : *Quels sont pour vous les enjeux du débat entourant les positions des automatistes et des plasticiens au début des années 60 ?*

R.W. : Je retiens divers éléments qui pour moi ont une importance déterminante. L'exposition *La Matière chante* allait à l'encontre de toute la formation académique qui était donnée à l'époque. C'était très surprenant, c'était une révolution. Il faut souligner que l'attitude générale du moment était celle de rassurer, de se référer à un bout de branche ici, à la forme d'un oiseau là, enfin à tout ce qui pouvait évoquer une forme quelconque de figuration. Les titres de ces tableaux automatistes étaient souvent très lyriques, ce qui révèle dans une large mesure l'esprit du moment, un esprit libérateur. Borduas, Bellefleur, Dumouchel et plusieurs autres travaillaient dans cet esprit où il y avait, il faut le reconnaître, beaucoup d'affinités au niveau des formes.

Les formalistes d'ici, dont Toupin, Jérôme ou Molinari, proposaient une idée de l'organisation du tableau, une structuration de l'espace pictural qui me plaisait tout autant que la poétique des automatistes. Je ne dis pas que je ferais des tableaux semblables, par l'aplatissement, le *hard-edge* ou bien la forme (bien que j'ai réalisé quelques tableaux en employant ces techniques). À mes yeux, c'était plus une façon de contrôler et de comprendre le pictural en terme de surface.

En regard de ces deux mouvements j'étais personnellement en accord avec l'esprit qui était défendu, sans toutefois sentir le besoin d'y adhérer d'une façon ou d'une autre. Ma position relève d'un certain isolement que j'ai moi-même choisi. À la sortie de l'école, soit tu appartenais à un groupe, soit tu choisissais de faire ta route seul avec tout ce que cela représentait de discipline et de ténacité. J'ai toujours eu un espace à moi, soit un sous-sol, une pièce double ou un garage, un lieu que je protégeais afin de pouvoir produire. Même si j'ai exposé régulièrement, j'ai toujours été à l'écart du milieu pour faire en sorte que mon travail progresse en dehors des conditions externes à la création.

Je crois que l'artiste a le droit de tout faire, de tout se permettre, il doit lutter contre tous ses interdits. Je me donne pour défi de laisser sur la toile ce que je juge le plus dense et le plus engageant. Nous ne sommes pas là pour dissimuler ou pour représenter ce qui ne dérange pas trop...

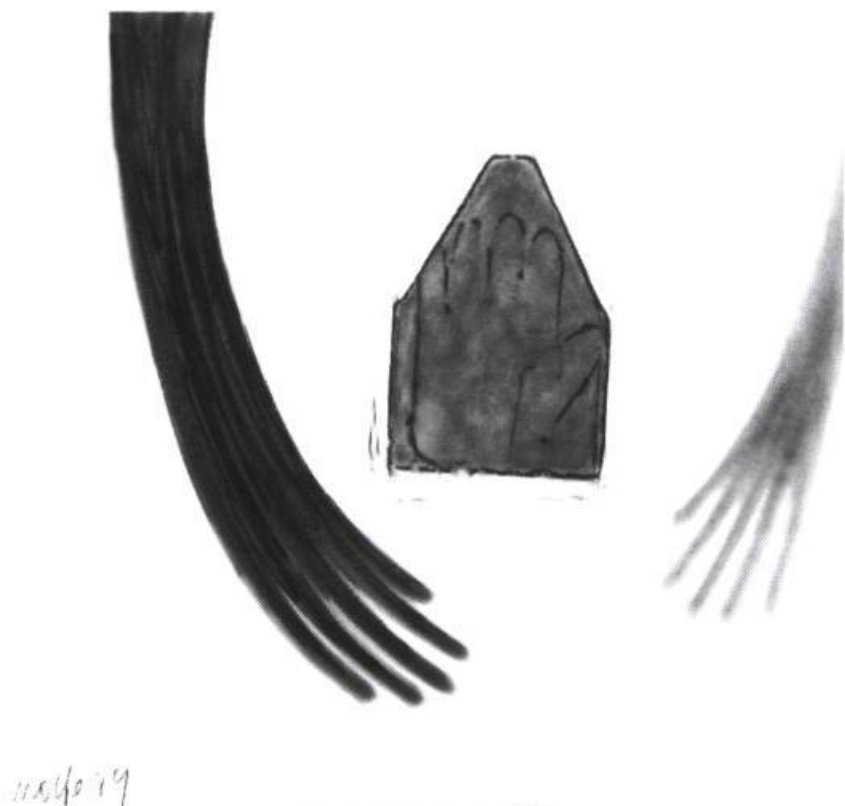
J.P.G. : *L'hiver dernier, nous pouvions voir des tableaux exposés à la galerie de l'Université du Québec à Montréal dans le cadre d'une exposition représentant les professeurs de l'École des beaux-arts de Montréal. En terme de continuité, il était étonnant de voir deux de vos tableaux datés des années 60 qui étaient très éloquents à l'égard du fil conducteur de votre démarche...*

R.W. : C'est très curieux... Certains de mes étudiants actuels qui ne connaissent à peu près rien de mon travail sont allés voir l'exposition et ont dit : «Tiens, ça doit être du Wolfe». Ils ont visuellement identifié ce qui pouvait ressembler à l'enseignement que je leur donne. Ces deux tableaux, je les aime encore autant que les plus récents. Dans ce travail, il y avait déjà des marques, des encollages de vieux patrons de couture à l'intérieur desquels on retrouve des formes découpées, des signalisations, des flèches, etc. Aujourd'hui il y a d'autres marques, d'autres signes comme la main, par exemple. L'organisation de la surface du tableau peut se transformer au cours du temps, mais il y a toujours dans mon travail une volonté d'inscription à laquelle je ne peux échapper.

J.P.G. : *Lorsque vous parlez d'une démarche individualiste dans votre cheminement, qu'advient-il de votre implication dans des regroupements d'artistes tels Média ou Graff ?*

R.W. : Il s'agit en fait d'un contexte, d'un contexte social et surtout d'un mouvement de culture où j'ai apporté ma contribution au cours des années 60. J'étais convaincu de la valeur que cela représentait, mais pas toujours de la forme ou du sens que nos interventions pouvaient prendre. Par exemple, par rapport à des estampes qui relevaient très nettement de l'art pop, je proposais l'utilisation de la silhouette d'un personnage non pas pour la figuration que cette forme comportait, mais dans l'esprit de la forme pour la forme. L'idée d'une trace une fois de plus, d'une empreinte de la main laissée dans une fenêtre embuée, d'une forme derrière, d'une forme devant.

Presque toute ma production des années 70 portera sur la notion de lumière en utilisant la forme du tracé pour souligner l'incision dans la lumière. Je pense que le défi d'un artiste c'est de faire voir sa lumière et de faire transparaître un état de la conscience. Quand je veux bâtir un rose, je dois passer par une infinité de couleurs qui préparent la lumière du tableau : des verts, des jaunes, des bleus, des noirs ou des blancs. Ce privilège d'artiste est incomparable, c'est extraordinaire de voir se fabriquer une grande surface jaune, de la voir naître sous ses yeux. Quand j'entre dans l'atelier de



Robert Wolfe, *Magie noire*, 1989.
Graphite sur papier; 71 x 74 cm. Photo : Daniel Roussel

peinture je ne sais pas ce que je vais faire. J'observe la lumière qui habite l'espace. Ce n'est que le soir, après une journée de travail, que j'ai une certaine idée de ce que j'ai fait.

J.P.G. : *Qu'est-ce qui détermine pour vous les exigences d'un travail de la peinture ?*

R.W. : Ces exigences sont multiples. Elles répondent à un rituel et à des défis que je me pose. Il y a la technique, l'enduit du tableau, la force de la couleur, la composition, etc. Il y a le sujet surtout qui apparaît dans le tableau. Ce sujet ne relève pas d'un thème préétabli, sauf peut-être pour une série particulière qui portait sur le thème des *Tombeaux* (ces objets datés de 1986 étaient en soi une offrande dédiée à des personnes disparues, à des gens que j'aimais beaucoup). C'était très différent pour moi de travailler sur un thème. Je n'avais pas l'intention d'exposer ces tableaux. C'est sur l'insistance de Madeleine, la directrice de la galerie Graff, que j'ai présenté la série qui, pour moi, formait un tout.

J.P.G. : *Vous avez peu parlé de votre travail en estampe jusqu'à présent ?*

R.W. : Encore là, c'est un autre lieu protégé. De 1965 à 1971 environ, j'aurai un espace de travail réservé pour le relief et l'eau-forte à mon atelier de la rue Saint-Laurent à Montréal. Lorsque j'ai pris la décision de déménager mon atelier à la campagne, en 1975, ça répondait pour moi à un autre désir de sauvegarde. Je me suis servi de l'expérience de l'artiste et enseignant Albert Dumouchel qui avait souhaité toute sa vie se retirer à la campagne; au moment où cela fut rendu possible, alors que tout était aménagé, il est mort. Quelques jours après son décès je me suis mis à la recherche d'un endroit à la campagne, pour y vivre et y travailler, mon espace.

Ce qu'on connaît peut-être mieux de ma

production en estampe ce sont des sérigraphies que j'ai réalisées aux ateliers Graff durant une dizaine d'années. Des images assez différentes de celles qui se faisaient chez Graff à l'époque...

J.P.G. : *Des sérigraphies de peintre abstrait ?*

R.W. : Si l'on veut. En sérigraphie, la couleur m'intéresse beaucoup, mais également la surface d'impression qui est très généreuse. En imprimant divers états tu peux rapidement vérifier l'effet de telle ou telle couleur (ce qui, immédiatement, me permettait de voir). Travailler dans un atelier collectif a sans doute contribué à éviter de me spécialiser en ne me limitant pas strictement à un seul médium. Je crois que j'ai besoin de plusieurs libertés.

J.P.G. : *N'y a-t-il pas dans toute votre production la recherche d'un espace qui appartiendrait davantage à l'espace de la campagne qu'à l'espace urbain ?*

R.W. : Oui je pense, bien inconsciemment. Mais il faut faire attention aux interprétations. Il faut dire qu'avant de m'installer à la campagne j'avais toujours vécu en ville, à Montréal. Je n'ai jamais cherché à reproduire tel ou tel espace. Je peins des tableaux dans l'espoir que des gens se sentiront bien en les regardant et qu'ils auront le désir d'une grande respiration. Toutefois, je ne crois pas que ce soit vraiment possible de faire un tel tableau. Je n'essaie pas de peindre le champ, mais ce que le champ m'apporte.

J.P.G. : *Quels sont les développements de votre production plus récente ?*

R.W. : Au début des années 80 je vais graduellement mettre de côté ma production en sérigraphie pour me consacrer à la peinture et au dessin. L'un des défis intéressant pour moi a été celui d'aborder une série de tableaux sur le sujet de l'*Ennéade* (ennéade signifie neuf choses semblables). J'avais à l'esprit de refaire le même tableau en conservant toujours la même compo-

sition et en changeant seulement la coloration. Comme tel, l'idée est en apparence assez simple à aborder, mais elle ne se résoud pas d'évidence. Une fois la série des neuf tableaux accrochés les uns près des autres, à quatre pouces à peine du sol, on avait réellement l'impression d'être absorbés par neuf vies différentes. La série formait un tout, un seul lieu, un seul tableau. La série est depuis longtemps un défi important pour moi; quelquefois je me fais plaisir en me fabriquant un diptyque ou un triptyque, ou bien j'épingle au mur une suite de petits canevas pour travailler à une série miniature. En un sens, je crois que la série me protège et lorsque je la mène au bout, à sa fin, c'est comme si j'étais rassuré, comme si j'en savais plus sur elle.

Que ce soit en sérigraphie, en dessin ou en peinture, j'utilise depuis maintenant plusieurs années la forme du triangle. C'est une forme qui offre énormément de stabilité et d'instabilité, elle suggère toutes les directions, elle peut organiser ou briser la surface. J'ai inscrit le triangle dans de nombreux travaux en conservant une échelle qui suggère une dimension humaine, tout comme la forme de la main.

J.P.G. : *Quelle est l'approche du travail qui sera présentée à l'automne prochain ?*

R.W. : C'est un peu curieux. Ces derniers tableaux font suite à la série des *Stèles*, série qui a très peu été montrée et qui renferme, je crois, des éléments de transition. Dans mon travail récent, j'avais besoin de travailler avec mes mains, d'étendre la couleur avec les doigts. Les premières empreintes qui sont demeurées dans les tableaux ont été le point de départ à l'inscription de ce motif. On a l'impression de marques pétrifiées, momifiées, où il y a d'inscrit des traces, des glissements, des déplacements. Le motif de la main n'a rien de neuf en soi, c'est pour moi l'idée d'un passage, d'un mouvement créé par un geste. Tout comme dans les travaux des années 60 où il y avait utilisation du personnage, la main a elle aussi fonction de forme, d'un espace qu'elle occupe. Alors, au parcours des empreintes, on peut imaginer un déplacement du corps, ou plus précisément un trajet dans la surface peinte, un trajet devant, derrière ou au fond du tableau.

Dernièrement, je lisais un bouquin sur le Bouddha et j'ai été très étonné du langage relié aux gestes sacrés des positions des mains — des mains visibles ou dissimulées sous les vêtements. Il est primordial pour moi de faire en sorte que la main conserve une échelle humaine, un rapport direct avec l'inscription du corps dans le tableau.

J.P.G. : *N'y a-t-il pas une dimension mystique dans ces travaux récents ?*

R.W. : Sans doute. J'avoue même que certains dessins et tableaux me dérangent un peu. Je ne dis pas que ça m'inquiète, mais ça nomme une dimension sacrée qui s'exprime dans un langage très particulier. Cette production m'étonne et j'ai le sentiment que ce qui va suivre va me surprendre tout autant — j'aime que le

tableau me transforme.

À chaque fois que je vais au Louvre, la *Pieta d'Avignon* me fait toujours le même effet d'étonnement. Une œuvre comme celle-là ne s'épuise pas à mes yeux; c'est aussi le cas de toute la production de Van Gogh, du travail de Rothko, Clouet ou Memling. La peinture des primitifs flamands est également une passion permanente.

J.P.G. : *Vous parlez de votre travail surtout en terme de pratique...*

R.W. : Dans un rapport avec les mots, un peu comme dans cette entrevue, j'aimerais qu'il y ait un discours qui demeure très près des œuvres. Bien que j'aie une certaine admiration pour ceux qui maîtrisent le discours théorique, je ne peux pas parler de mon travail de cette façon. L'art vise en grande partie à découvrir ces peurs qui nous bouleversent et à s'exprimer à partir d'elles. Le travail que l'on fait c'est pour se retrouver une journée sur un lit, à quelques minutes de la mort pour se dire : j'ai fait ce que je devais faire. C'est pour ces quelques raisons que j'insiste sur ce qu'est une pratique, sur le devoir de poser des gestes, sur la nécessité de s'inquiéter de la brièveté du temps. La vie, la mort, le silence, la mémoire sont des choses importantes pour moi parce que je suis habité par tout cela. Je n'ai pas peur de la mort, j'ai fait des tableaux avec elle... Je ne veux pas rater cette chance que j'ai par mon travail d'artiste d'apprendre à voir et à vérifier. La lumière me fascine et me définit; il y a pour moi une lumière à rejoindre dans les limites physiques du tableau, l'essentiel d'un contenu qui se construit comme une chanson de Georges Brassens.

Il n'y a rien pour moi qui puisse annoncer la mort de la peinture, même si, ces dernières années, on a peint ou exposé à peu près n'importe quoi. Avec le temps, au travers des abus, on reprend pied.

Dans mes tableaux on ne voit que la dernière surface, mais ce qu'il y a en dessous, c'est-à-dire tout le travail préparatoire, moi je le connais. L'idée est immatérielle, c'est dans l'esprit qu'elle réside et non dans le monde physique que notre corps habite. Alors, lorsque tu fais un tableau, tu vois se profiler l'objet matériel d'un monde. C'est pourquoi les tableaux surréalistes qui tentent de donner forme au rêve ne me touchent pas; pour moi la peinture ce n'est pas ça. Être au service d'une idée c'est absurde; ce qui dicte l'avenue du tableau c'est la première tache, le premier geste qui salit la surface. Je veux être entièrement à l'écoute de ce qui se produit...

Je suis conscient aujourd'hui que mon temps en atelier est beaucoup plus important qu'il ne l'était il y a vingt ans. C'est à cela que je vais me consacrer entièrement parce que j'en sens la nécessité.

Entrevue réalisée par
Jean-Pierre Gilbert en mars 1989