

ETC



## Pouvoir de la peinture, densité infinie des images

Paul Béliveau, Martin Bureau, Dominique Gaucher et Rafael Sottolichio, *Des Ombres portées*, commissaire : Martin Bureau, Maison de la Culture Côte-des-Neiges, Mtl, du 28 janvier au 28 février 1999; Galerie Estampe Plus, Québec, du 3 mars au 19 mars 1999

Louis Jacob

Numéro 46, juin–juillet–août 1999

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/35479ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Jacob, L. (1999). Compte rendu de [Pouvoir de la peinture, densité infinie des images / Paul Béliveau, Martin Bureau, Dominique Gaucher et Rafael Sottolichio, *Des Ombres portées*, commissaire : Martin Bureau, Maison de la Culture Côte-des-Neiges, Mtl, du 28 janvier au 28 février 1999; Galerie Estampe Plus, Québec, du 3 mars au 19 mars 1999]. *ETC*, (46), 42–49.

Tous droits réservés © Revue d'art contemporain ETC inc., 1999

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

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

Érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

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

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

# ACTUALITÉS / EXPOSITIONS

## MONTRÉAL, QUÉBEC

### POUVOIR DE LA PEINTURE, DENSITÉ INFINIE DES IMAGES

Paul Béliveau, Martin Bureau, Dominique Gaucher et Rafael Sottolichio, *Des Ombres portées*, commissaire : Martin Bureau, Maison de la Culture Côte-des-Neiges, Mtl, du 28 janvier au 28 février 1999; Galerie Estampe Plus, Québec, du 3 mars au 19 mars 1999



Paul Béliveau, *Cantus VII*, 1998. Acrylique sur toile; 213 x 124 cm. Photo: Louis Bilodeau.

**Q**u'est-ce que *voir une image* ? Que dit la peinture lorsqu'elle montre le regard photographique ? Pour quelles nouvelles fonctions la photo libère-t-elle la peinture ? Voilà quelques-unes des questions réunissant quatre artistes qui ont en commun de donner à voir des images peintes figuratives et d'utiliser la photographie.

Si on définit le postmodernisme en peinture par le travail de remémoration qui connote une histoire de vie personnelle ou un récit collectif; par des procédés de citation et de recontextualisation; par son ironie, sa réflexivité, son usage de la parodie et de l'allégorie, sa volonté d'attaquer les mythes contemporains, alors on trouvera certainement cette sensibilité postmoderne dans

l'exposition, une sensibilité que revendique d'ailleurs Martin Bureau dans son texte de présentation. Le rapport au modernisme et aux traditions modernes n'est pas univoque, il n'est pas purement antagoniste. En fait, les quatre artistes entendent laisser derrière eux le débat qui opposait les modernes et les postmodernes.

Chacune des œuvres présentées est une sorte de réponse à une situation herméneutique qu'il n'est pas facile d'assumer. Nous nous retrouvons devant la densité infinie des images. Mais comment manipuler les images et les faire parler, alors que la réalité contemporaine est constituée d'une multiplicité de régimes iconographiques qui co-existent et se contaminent, qui tentent de se supplanter les uns les autres ? Les images peintes figuratives sont éminemment fragiles, puisqu'elles risquent de basculer dans l'anecdote, la démonstration sinon l'aphasie.

Chacun à leur manière, les artistes se déplacent librement entre trois pôles : un premier pôle autoréflexif, où les images peintes font référence à l'histoire de l'art et au statut sémiotique des images – les tableaux de Béliveau exploitent abondamment cette dimension; un pôle formel, où se confrontent notamment les codes et les conventions de deux médiums, la photo et la peinture – comme dans la Grille de Sottolochio ou les diptyques de Bureau ; un pôle davantage expressif, où se marque la présence du corps et

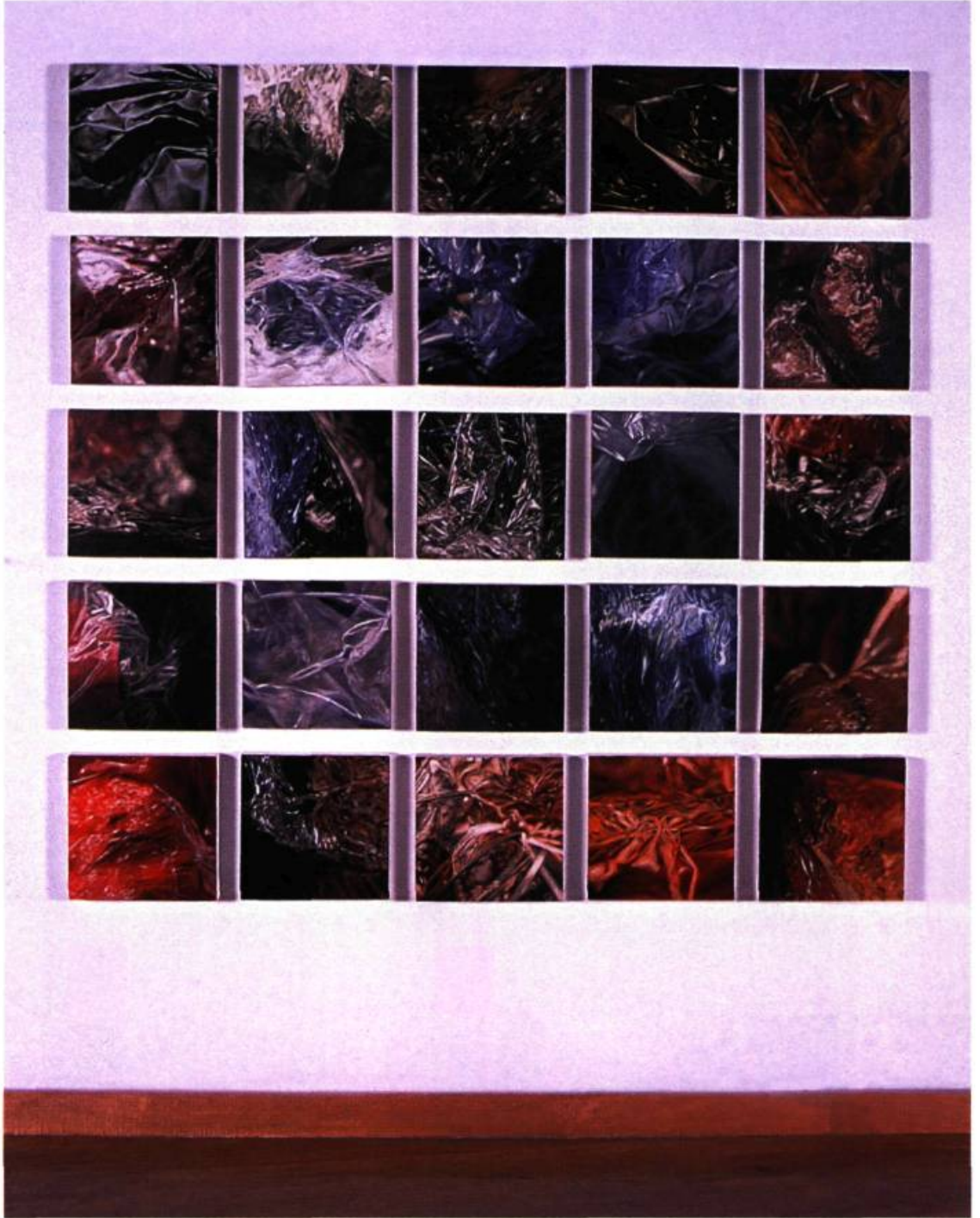
l'expérience subjective – c'est le cas notamment avec la série *Gravité* de Gaucher. En outre, on sera amené à s'interroger sur les différentes techniques de report utilisées pour transposer l'image photographique sur la toile, des techniques qui répondent à des intentions différentes : évoquer, décrire, reproduire, construire, transfigurer. Dès lors, on cherchera à retracer les origines diverses et les types de document photographique qui induisent des interprétations également différentes : Bureau et Sottolichio manipulent leurs propres photographies, en tant qu'indices de leur propre passage, tandis que Béliveau et Gaucher agissent à la manière de documentalistes, en détournant des images prises par d'autres, dans un ailleurs plus ou moins déterminé.

Béliveau agit, comme il le dit lui-même, en « artiste de bibliothèque ». Ses images photographiques empruntées à l'histoire de l'art, de la photo, de l'architecture, sont recontextualisées, puis traitées avec les moyens traditionnels de la peinture, avec toute l'expérience du métier. Dans *Cantus I*, différentes métaphores spatiales sont mobilisées pour dire les « stances » du temps : les sommets enneigés de l'éternité (représentation d'un signe iconique-figuratif); la suite d'arcades en ogive d'une galerie ou d'un cloître, marquant les instants d'une déambulation, comme les études photographiques de Muybridge, qui



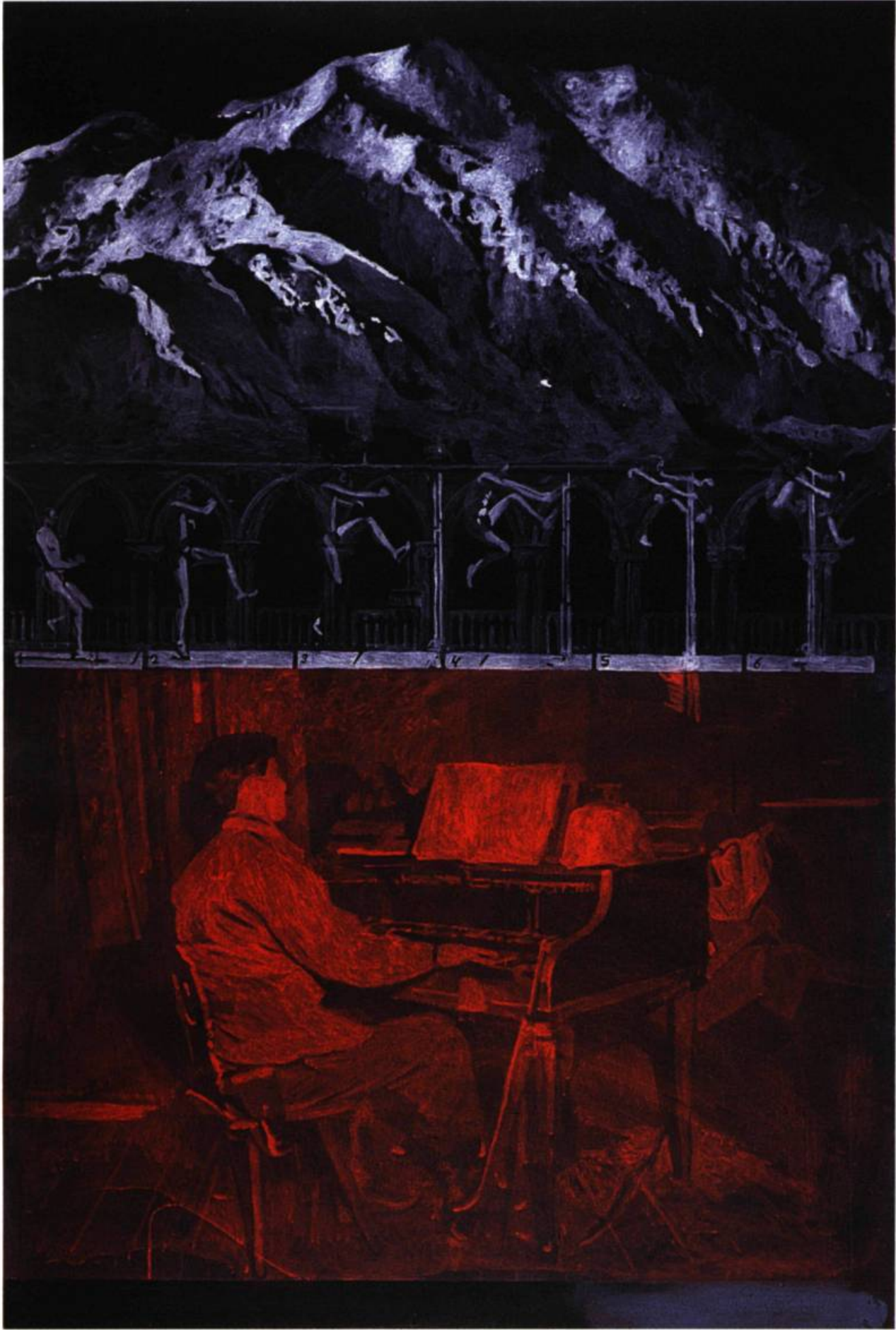
Dominique Gaucher, *La livraison*, 1998-99. Huile sur toile; 168 x 229





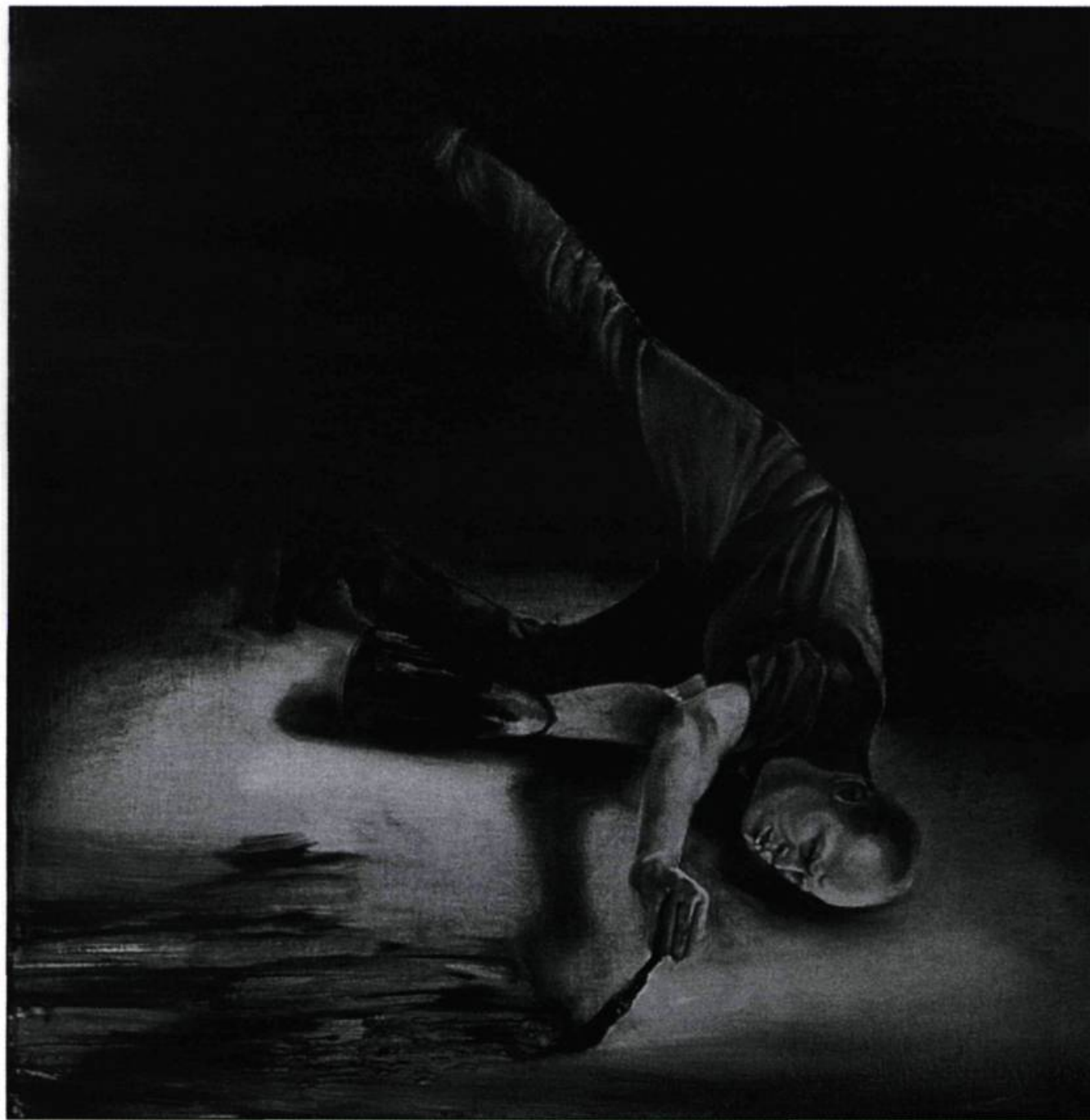
Rafael Sottolichio, *La Grille*, 1997-98. Huile sur toile; chaque pièce: 30 cm x 30 cm.

Paul Béliveau, *Comtes I*, 1997. Acrylique sur toile, 184 x 121 cm. Photo: Louis Blodreau.









Dominique Gaucher, *Action Figure*, 1999. Huile sur toile; chaque pièce: 61 cm x 61 cm.





Martin Bureau, *Préservez nos icônes*, 1998. Huile sur toile; 75 x 150 cm.

découpent des moments successifs dans l'élan du sauteur (représentation d'un signe indiciel-photographique); le pianiste devant sa partition (représentation d'un signe conventionnel-allographique)... Toutes ces métaphores, quel que soit le statut analytique ou sémiotique du document d'origine, trouvent ici une dimension emblématique que le regardeur interprète comme un tout. La « syntaxe » monochrome rappelle le noir et blanc de la photographie. Les métaphores sont très strictement superposées selon un axe vertical : le froid s'oppose au chaud, comme l'éternité au temps vécu et au monde de la vie, comme le blanc au rouge, et le haut au bas. Cet axe vertical est traversé par une sorte de frise (maléfique ?), dont la lecture s'accomplit de la gauche vers la droite, mais dont la séquence est suspendue au moment où le sujet atteint le point le plus élevé de sa course, un sommet en quelque sorte. L'utilisation des études de Muybridge permet de révéler les problèmes inhérents à la représentation du mouvement et de la temporalité.

Le diptyque de Bureau, *Préservez nos icônes*, est un palimpseste ironique : autoportrait, allégorie de la peinture, réflexion sur l'autorité, sur l'espace pictural et sur le système de l'art contemporain, qui repose sur le caractère indiciel de la photo et du reflet. Dans la partie gauche du tableau, un personnage, probablement un ecclésiastique, porte un tronc destiné à recevoir les oboles. Le « flou photographique » réalisé par frottis donne une dimension dramatique à la scène, puisqu'ainsi le personnage nous apparaît comme appartenant au passé révolu capté par la photo, dans la nef déserte d'une église. Dans la partie droite du tableau, Bureau a représenté un tableau de Francis Bacon exposé au Musée des beaux-arts d'Ottawa, derrière sa vitre protectrice. Le peintre représente aussi son propre reflet, son portrait en photographe. Le redou-

blement iconographique de la peinture par la photo dans le tableau de Bacon ainsi mis en abyme est déjà lui-même complexe : on sait que la figure est inspirée du portrait d'Innocent X peint par Vélasquez en 1650, mais le décor est emprunté à une photo de Pie XII parue dans les journaux ; le cri qui déforme le visage rappelle quant à lui un photogramme du *Cuirassé Potemkine* d'Eisenstein<sup>1</sup>. Il n'y a pas d'unité structurelle entre les deux parties du diptyque de Bureau – un faux diptyque si on veut –, mais une unité de sens reconstruite allégoriquement par le regardeur. Le pouvoir de représentation de la peinture est fractionné, comme le sont toutes les formes d'autorité.

Avec *La Livraison*, Dominique Gaucher détourne une photo d'actualité pour la monumentaliser. Son message originel est travesti dans une nouvelle composition et devient ambigu, sa qualité dramatique change de destination. Dans la série *Gravité*, l'origine photographique des images est beaucoup plus lointaine et effacée. Le spectateur averti pourra cependant reconnaître, dans le diptyque *Action Figure*, une référence malicieuse au reportage du photographe Hans Namuth, qui visita Jackson Pollock à son atelier d'East Hampton, durant l'été 1950<sup>2</sup>. Le document sur l'artiste en action, qui devint le symbole de toute une esthétique en traduisant de manière saisissante la danse complexe du peintre en équilibre instable au-dessus de la toile étendue sur le sol, ainsi que la tension entre les bords et le centre du tableau, est réinterprété ici dans un commentaire post-avantgardiste. Dans la suite de la série, Gaucher plonge en profondeur dans le jeu de la représentation. Les petits formats en camaïeu se présentent de prime abord comme des exercices d'école croqués sur le vif. En fait, il s'agit d'une confrontation intense avec les accidents de la peinture, réduite à des moyens minimaux. Les photos documentaires, les photos de presse ne produi-





sent ici qu'un événement parmi d'autres, la mécanique du report se résumant quasiment à une gestuelle. Ce sont en effet les gestes mémorisés et appropriés du dessin d'après modèle qui viennent suppléer au document. Dans cette série, Gaucher est plus proche du pôle expressif, dont j'ai parlé tout à l'heure, mais on peut relever quelque chose qui s'apparente à l'autoréflexion. Ainsi, il nous montre des personnages aux poses anodines qui ont été dépouillés de tous leurs attributs culturels. Les corps ont mémorisé les signes de la gravité, mais c'est la loi autour d'eux qui a changé de sens et de direction. Ce sont des homoncules sans identité, les objets d'un fantasme de manipulation, sur lesquels tombe un éclairage théâtral.

Dans la série des *Routes*, Sottolichio juxtapose deux canevas pour composer un paysage postromantique. Un

ciel rapporté sur un horizon qui n'est pas le sien, et pas davantage celui de la route ou du chemin qui le coupe en deux. Les limites supérieures et inférieures des deux châssis ne forment pas un horizon; la terre et le ciel disparaissent simplement, comme deux rubans sans fin qui convergent et défilent vers l'intérieur. On pourra lire les tableaux comme une allégorie de la séparation fondatrice de la modernité : la vieille cosmologie est scindée, le Ciel et la Terre désormais ne communiquent plus que par la médiation du plan humain – mais à la différence d'un monde autocentré et confiant dans sa propre transcendance, ici la vie matérielle et corporelle est une aventure dont les promesses ne disent plus rien de celles d'En Haut. Il s'agit d'un « paysage menteur », pour reprendre le terme utilisé par Richter à l'endroit de ses propres tableaux, puisqu'il promet quelque chose qu'il ne peut tenir<sup>3</sup>. Le mensonge du paysage rappelle aussi celui des photographes paysagistes de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle qui, comme Muybridge, utilisaient deux négatifs pour tirer un paysage. Afin d'éviter un ciel « vide » parce que surexposé, ils tenaient une collection de ciels en négatif sous différents angles, pris à différents moments du jour, de façon à pouvoir les insérer dans n'importe quel paysage<sup>4</sup>.

Autre proposition, plus proche celle-là du pôle conceptuel et autoréflexif : Sottolichio dispose selon une grille orthogonale un ensemble de 25 petites toiles carrées. L'art illusionniste découpe des fenêtres sur des spectacles miniatures : des flux liquides, des jeux de lumières sur des matières transparentes ou opaques, naturelles ou synthétiques, drapées ou froissées. Une autre façon pour le regardeur de décliner l'idée de *Road Movie*, en s'insérant dans un réseau apparemment sans commencement et sans fin, à la fois ordonné et désordonné. Une autre face du Nouveau Monde, pris dans le regard photographique.

LOUIS JACOB

#### NOTES

- 1 Cf. David Sylvester, *The Brutality of Fact : Interviews with Francis Bacon*, London, Thames and Hudson, 1975.
- 2 Cf. Hans Namuth, *L'Atelier de Jackson Pollock*, textes de Rosalind Krauss et F.V. O'Connor, traduit de l'anglais par A. Hindry, Paris, Macula, 1978.
- 3 Cf. Jean-Philippe Antoine, « Photographie, peinture et réel. La question du paysage dans la peinture de Gerhard Richter », *Gerhard Richter*, Paris, Dis Voir, 1995.
- 4 Cf. Kevin MacDonnell, *Eadweard Muybridge : The Man who Invented the Moving Picture*, Boston et Toronto, Little, Brown and Co., 1972.

NDLR *Des ombres portées* sera présentée au Centre national d'exposition, à Jonquières, du 11 décembre 1999 au 30 janvier 2000.

