

Éric Lamontagne L'envers du décor

Françoise Belu

Number 70, Winter 2004–2005

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/10212ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Belu, F. (2004). Éric Lamontagne : l'envers du décor. *Espace Sculpture*, (70), 41–42.

Éric Lamontagne

FRANÇOISE BELU | L'ENVERS DU DÉCOR

Éric Lamontagne est un magicien et, comme tout prestidigitateur, il fait disparaître l'objet qu'il vient de montrer et le remplace par un autre. Le visiteur, qui s'attendait à voir la petite salle de la galerie Sylviane Poirier, est fort surpris de se retrouver dans un étrange salon victorien, après avoir écarté la toile qui obture le cadre de la porte. D'ailleurs, il semble que les occupants du lieu viennent tout juste de sortir, car le feu crépite encore dans le foyer. Admis dans les coulisses de la peinture, le spectateur devient le personnage d'une pièce de théâtre montée par l'artiste pour lui révéler l'illusion de l'art.

L'amateur d'art est habitué à être tenu à l'écart du tableau ou de la sculpture par des écriteaux qui l'invitent plus ou moins poliment à réfréner ses désirs haptiques. Mais dans ce lieu magique, une pancarte l'incite au contraire à les satisfaire : « Vous pouvez toucher ». Libéré de ce tabou, il peut sortir les livres de la bibliothèque, enfiler les pantoufles et s'asseoir dans le fauteuil devant le foyer pour écouter la musique mélancolique émise par le tourne-disque. Il interagit dans ce microcosme artistique et devient, de ce fait, un comparse à qui les secrets peuvent être révélés. De grands rideaux masquent les fenêtres et les spots ont été réglés pour dispenser une lumière parcimonieuse. Éric Lamontagne démonte les mécanismes de l'illusion tout en gardant à l'art son mystère. Non sans humour, il propose au regardant de réfléchir à la façon du *Penseur* de Rodin, une statuette posée sur une table de marbre dont le trompe-l'œil est volontairement perverti par l'absence d'ombres. Au niveau de la tête de la célèbre sculpture, l'une des bandes de la tapisserie qui reproduit une toile de Buren a viré au rouge fluorescent. C'est l'histoire de l'art que revisite Éric Lamontagne dans cette nouvelle installation. Les artistes qui comptent pour lui y font de la figuration,



Éric LAMONTAGNE, Vue d'ensemble de l'exposition *Souvenirs en coin*, 2001-2004. Photo : Éric Lamontagne.

laquelle est d'autant plus intelligente qu'elle est totalement dépourvue de hiérarchie. Deux faux livres posés sur une fausse commode sont peints de telle sorte qu'ils montrent toutes leurs faces à la manière cubiste. Quant à la bibliothèque sur laquelle Pollock semble avoir voulu expérimenter la *dripping*, elle est remplie de livres dont le visiteur découvre, lorsqu'il les sort, qu'ils sont en réalité des tableaux. Ici Degas, là Arroyo, ici Magritte, là Goya, qui, de façon étonnante, est représenté par une œuvre de la période claire qu'Éric Lamontagne a réinterprétée dans les tonalités sombres de la Casa del sordo. En revanche, Yves Klein est, comme on pouvait s'y attendre, un monochrome bleu. Mais beaucoup de volumes ont pour titre, si l'on peut dire, « Sans titre », ce qui renvoie à un usage très fréquent dans l'abstraction gestuelle.

L'autoportrait est pour un peintre un exercice quasiment obligatoire. Éric Lamontagne ne manque pas de

s'y livrer à sa manière. Le livre-tableau *Untitled self-portrait* peut être rattaché au genre du paysage abstrait. Les œuvres des grands artistes sont dispersées à travers le monde, mais leurs reproductions dans les livres d'art permettent à tous de les connaître. Au-dessus de la cheminée, une toile représentant des trophées de chasse est lacérée à la manière de Fontana. Le lustre de cristal peint sur un tableau suspendu au plafond est du même modèle que celui qu'a représenté Gerhard Richter, un artiste qui pratique concurremment peinture abstraite et peinture figurative sans se préoccuper des modes, mais avec pour seul souci d'être fidèle à tout son être. Le fauteuil est emballé selon la technique pour laquelle Christo est célèbre. Sur le tapis persan peint avec une telle minutie que le trompe-l'œil serait parfait, sans la maladresse voulue des coulures, des fleurs poussent avec une vigueur qui aurait enchanté les Surréalistes.

Mais, contrairement à la littérature, les arts plastiques ont besoin de la matière pour transmettre concepts et émotions. Or, c'est cette matérialité de la peinture qu'Éric Lamontagne met en scène dans cette installation. La toile, support traditionnel, et l'acrylique, médium qui s'est substitué aujourd'hui à l'huile, sont omniprésents. Les livres, les tapis, les rideaux, mais aussi le tourne-disque et la peau d'ours très kitsch posée devant le foyer sont en toile. Le vieux 33 tours, les napperons imitation dentelle et même les bonbons dans la bonbonnière sont en acrylique. Et si l'artiste affirme — en omettant volontairement les ombres de son mobilier en trompe-l'œil et en détruisant par des coulures la perfection de ses faux-finis — que l'art ne réside pas dans l'imitation, il montre aussi qu'il importe de consacrer du temps à la réalisation.

C'est dans l'envers du décor, dans les coulisses de l'art qu'Éric



Lamontagne donne sa représentation. *Souvenirs en coin* raconte une histoire fantastique d'où l'humour noir n'est pas absent. Alors que normalement un artiste a dans son œuvre le souci de la composition, Éric Lamontagne s'ingénie au contraire à y apporter des marques de décomposition. Les rideaux tachés de longues traînées verdâtres, comme celles que produiraient des moisissures, donnent au lieu une atmosphère sépulcrale. La housse blanche qui recouvre le fauteuil évoque celles qui protègent les sièges de la poussière dans une demeure inhabitée. La dentelle au crochet du napperon se défait. Dans le trophée de chasse, les bois du grand chevreuil tombent en lambeaux, tandis que la tête du plus petit commence à disparaître comme si elle était engloutie par la toile blanche. Le disque d'acrylique noir et rouge est si gondolé qu'il est peu vraisemblable qu'il puisse encore tourner. Un mouchoir de papier sur lequel pleure un œil sort de la boîte qui sanglote, renifle et se mouche, affligée sans doute par la mort de quelque artiste célèbre. Un grand tableau entouré d'un épais cadre doré représente un cimetière des Îles-

de-la-Madeleine. Herbe jaune d'or, mer bleue, phare blanc sont surmontés d'un ciel dans lequel flottent des nuages améthyste. Classique. Pourtant des rainures à la surface ne peuvent manquer d'attirer l'attention. Le titre renseigne le regardant : *Paysage-puzzle*. Le bidimensionnel recèle du tridimensionnel. Les marques indiquent l'emplacement de livres qui se révèlent être des tableaux lorsqu'ils sont retirés du grand tableau. Il est difficile d'imaginer mise en abyme plus réussie pour montrer que l'art est un casse-tête avec lequel il faut oser jouer. L'histoire de l'art perpétue le souvenir des peintres et des sculpteurs qui ne sont plus. Il ne faut donc pas s'étonner que certaines petites toiles représentent, dans une facture expressionniste, des défunts qui ont été tirés de leur tombe. Miracle de la vidéo, un fantôme apparaît dans les flammes du foyer et prononce d'inaudibles paroles. Il essaie probablement de raconter au visiteur l'histoire de l'art, une histoire fantastique qu'Éric Lamontagne poursuit à la fois avec sérieux et avec ironie. ←

←
Éric LAMONTAGNE,
Sculpture tourne-
disque, 2004. Acrylique
sur toile. 43 x 36 cm.
Photo : Éric Lamontagne.

←
Éric LAMONTAGNE,
Tableau-module, 2001-
2004. Transfert
acrylique et huile sur
toile. 94 x 73,5 x 20 cm.
Photo : Éric Lamontagne.

Éric Lamontagne : *Souvenirs en coin*
Galerie Sylviane Poirier, Montréal
21 février – 20 mars 2004



An Exceptional Vantage Point: Remarks on NESTOR KRUGER'S *UNTITLED "ROOM"* at the YAM LAU | Contemporary Art Gallery in Vancouver

SPECULATIONS AND INVENTORY

How does a "painting," by taking its immediate space as subject matter, work to dislodge that very same space, the very environment in which it is situated, so that the space would appear to become misaligned, at which point it cannot be appropriated by itself? Would it not then entail that in such a space, every possible vantage point is rendered oblique, inadequate to the idea of the space proper? If the propriety of a space is the precondition that grants normalcy and stability of our actions, which include of course, looking at art, what then happens in a scenario such as this? Must the viewer be compelled to adjust his or her body, hoping to bring the space back to alignment with itself, so that the viewer could feel once more grounded in the space's identity, accommodated in the security of its matrix? And then move on, to look at art perhaps?

After all viewers did report feeling disorientated, even nauseous in Nestor's Kruger's *Untitled "Room."* The above are some of my speculations regarding this work, a kind of schema that the artist drew up for his exhibition at the CAG in Vancouver.

BUT FIRST I MUST PROVIDE AN INVENTORY OF THIS COMPLEX SETUP.

1. A wall painting that mirrors the gallery space, projecting the space backwards into the virtual plane of the wall. Note that the position of the overhead fixtures and the curtains in the real space are carefully arranged to align with its painted reflection in the painting.
2. A piece of triangular reflective glass is placed against a corner opposite the wall painting. The glass, being an object in the room, is represented by its outline in the wall painting.
3. The word "room" is painted on

the sidewall of the actual space. The same word is depicted, as the mirrored counterpart of the "real" one, in the wall painting.

From the outset, I must make it clear that *Untitled "Room"* is not an exhibition of an ensemble of objects. Neither is the term installation appropriate to categorize the project. Instead, what took place was a kind of setup, a setting up of the exhibition space itself. All the components were arranged to facilitate a transaction, or complication rather, between the virtual and the real gallery space. But the misalignment, the sensation that the space cannot be recuperated as described by the viewers, unfolds, I think, from an inaccessible but definitive vantage point.

THE BEGINNING AND GENERATION OF AN EXCEPTIONAL VANTAGE POINT

In addition to the physical components mentioned above is another

of a different kind: a virtual model of the CAG. Kruger had replicated the gallery through the use of 3D software. His procedure in generating the final painting was as follows: a virtual camera was placed at one end of the 3D model, at the wall that would eventually be painted in the real space. The view through the camera of the opposite end of the room was then rendered as a digital image. This image was finally executed as a painting directly on the wall at the CAG. The lens of the virtual camera was set at 50mm, which is commonly accepted as best simulating human vision, while its distance from the ground approximated Kruger's height. In other words, the viewpoint of the camera approximated what Kruger would have seen if he had been able to place himself at the same coordinates as the camera in the 3D model. The final painting was thus constituted from this particular vantage point.