

Real Calder : peinture en friche ou du dépaysement et de l'idée de nature

Monique Langlois

Number 80, Summer 2007

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9390ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Langlois, M. (2007). Review of [*Real Calder : peinture en friche ou du dépaysement et de l'idée de nature*]. *Espace Sculpture*, (80), 38–40.

De manière toute simple, mais combien pertinente, l'artiste conceptuel Walid Sadek passe aux actes en adressant une lettre qui fait appel à la complicité du commissaire. Se voyant lui et sa pratique personnellement attaqués par une nouvelle circulant dans l'espace public, il exprime les difficultés de s'en libérer. Conscient que le démenti est davantage un moyen de diffuser la rumeur qu'un

comme productrices de sens. En 1999, il placarde Weimar d'affiches sur lesquelles est raconté qu'on aurait aperçu un rayon lumineux vert reliant Buchenwald, l'un des plus grands camps de concentration créés par les Nazis, au château de Belvédère, témoin de l'époque culturelle du classicisme de Weimar. Cette campagne provoqua un réel débat public au cœur de la ville longtemps considérée comme le haut lieu de la culture allemande, confrontant les citoyens à leur histoire et les engageant dans une réflexion collective autour de questions essentielles. Les références faites aux Lumières, au classicisme et au romantisme, engagent à repenser la raison entendue comme croyance fondamentale du progrès, le modèle d'harmonie universelle présente dans la nature, la primitivité de la parole comme force créatrice. Force est de constater l'échec de ces entreprises et de penser à réinventer un nouveau rapport au monde.

Le oui-dire est une action créatrice en soi. Un acte créateur voulant aller au-delà du narcissisme de l'auteur, un acte de résistance affirmant le désir fondamental de liberté de l'être humain, mais qui peut paradoxalement se laisser guider par la tentation du pouvoir. Si on veut y détecter de l'art, il faut pouvoir s'imaginer une pratique artistique qui, comme la rumeur, est indissociable du quotidien, existant bel et bien dans l'espace public, mais qui toutefois ne se laisse pas nécessairement percevoir en tant que telle. Une pratique dématérialisée dont les gestes nous échappent et qui pourtant, à l'instar de la rumeur, fait irréversiblement de l'effet. ←

Rumour as media
Akbank Sanat, Beyoglu-Istanbul
20 septembre - 21 octobre 2006

Ariane DAOUST poursuit actuellement une maîtrise en études des arts à l'Université du Québec à Montréal.

NOTES

1. KAPFERER, Jean-Noël, *Rumeur. Le plus vieux média du monde*. Paris, Seuil.
2. Walid Sadek in *Rumour as media*.

Réal Calder : Peinture en friche ou du dépaysement et de l'idée de nature

Monique LANGLOIS

Une ville, une campagne, de loin est une ville et une campagne ; mais à mesure qu'on s'approche [...].

— Pascal

*Peinture en friche*¹ est une installation-peinture qui questionne le paysage, un genre qui est apparu en peinture au XV^e siècle pour s'étendre à la photographie à la fin du XIX^e siècle. En un sens, la peinture de paysage a construit notre rapport culturel à la nature. Qui d'entre nous n'a pas regardé un paysage en se remémorant un tableau ou une photographie ? Mais qu'en est-il aujourd'hui avec les différentes formes d'art qui se sont approprié le genre, que ce soit l'installation ou les arts technologiques. Une lecture de l'installation de Réal Calder devrait permettre de mettre en lumière de quelle manière celui-ci utilise l'installation. De nombreux articles théoriques ont été écrits sur le sujet², notamment un article de René Payant sur l'installation et la peinture³. Ils aideront à préciser si l'artiste se sert de l'installation comme forme ou comme mode de présentation d'une discipline artistique, en l'occurrence la peinture. Il est plausible que, au moyen de l'installation, il souhaite prendre une distance critique par rapport à la peinture. D'où la possibilité que des références historiques ou conceptuelles à cette forme d'art puissent permettre de préciser sa démarche.

Peinture en friche est en continuité avec l'exposition *Cadre du monde*, qui s'est tenue en 2003 et dans laquelle des objets du quotidien (ciseaux, corde, pots en grès, etc.) étaient représentés, placés devant ou fixés sur le support de paysages. La recherche est poussée plus loin dans l'exposition de 2007 que l'artiste qualifie lui-même d'installation-peinture. Le plus bel exemple est une immense souche qui ressort de l'arrière d'un

tableau déposé sur une stèle (*Temps de détresse*). Mais, surtout, les visiteurs sont invités à déambuler dans des « sentiers » qui présentent différents points de vue d'un paysage – terre et campagne – issus de paysages existants ou des paysages reconstruits du Biodôme de Montréal. Des paysages que l'artiste a pris en photo pour les travailler en peinture par la suite. Voici comment se présente l'installation. En plus des tableaux accrochés aux murs, certains sont disposés dans l'espace à la manière de stèles, d'autres sont accrochés obliquement aux murs par groupes de deux, tandis que d'autres consistent en deux tableaux placés dos à dos, appuyés l'un sur l'autre au sommet et posés sur le sol à la manière d'un barrage. L'expérience vécue par chaque visiteur se rapproche de celle d'un promeneur qui marche dans la forêt et s'arrête afin de mieux voir un détail ou avoir une vue plus globale du paysage, mais sans jamais le voir dans son entier. Les paysages deviennent les éléments d'une composition spatiale qui représente un immense paysage fabriqué par Calder.

DU PAYSAGE AU DÉPAYSEMENT

Des définitions du paysage et les analogies qui découlent de leur formation servent d'« embrayeur » théorique à la lecture de *Peinture en friche*. Ce sont celles des dictionnaires – *Littre* : « Étendue de pays que l'on voit d'un seul aspect » ; *Robert* : « Partie d'un pays que la Nature présente à l'œil qui regarde » ; et *Larousse* : « Étendue de pays que l'on peut embrasser dans son ensemble ». Force est de constater que toutes trois impliquent le regard et que deux d'entre elles, par l'utilisation du « on » dans leur formulation, suggèrent un sujet responsable de la construction d'un paysage. Elles recoupent aussi des caractéristiques fondamentales du paysage émises par Michel Collet et qui sont : « l'idée du pays, l'idée du point de vue, celle de la partie et celle d'unité d'ensemble⁴ ». Forcément, les idées du point de vue et d'« unité d'ensemble » ne conviennent pas à



moyen de lutter contre elle, il se retrouve devant ce terrible paradoxe : on ne peut démentir sans diffuser à la fois. Et pourtant, il est difficile de rester à ne rien faire. Pour s'affranchir de la douleur que lui donne cette rumeur, pour accéder au pardon, il trouve comme seul moyen de retourner la nouvelle là d'où elle vient, de la renvoyer dans le monde de la rumeur. « There, we live in promiscuity, in an extended ruin made of all kinds of lost words, incomplete sentences and tired speeches. There, if we accept to return, we can forgive². »

Artist's Dream, Goethe in Buchenwald, de Jochen Gerz, est exemplaire de la manipulation de la rumeur et de la pratique artistique

Page de *Libération*, jeudi 30 décembre 1999, relatant « L'affaire des cartons piégés » d'Ultras. Photo : avec l'aimable autorisation de l'artiste et d'Akbank Sanat, Beyoglu-Istanbul.

l'installation-peinture de Calder, qui favorise de multiples points de vue.

D'où l'impossibilité de lui appliquer le dépaysement inhérent au paysage. Se dépayser : changer de lieu. Par dépaysement, il faut entendre l'expérience qui consiste pour un individu à s'éloigner d'un paysage afin de le contempler d'un point de vue unique. Or, chaque visiteur est dans le paysage et

a été mis de l'avant par Pierre Francastel pour parler de personnages à pied ou à cheval qu'on trouve dans des tableaux italiens à partir du Quattrocento⁶. Le plus souvent, il est seul et représenterait le regardeur d'un tableau, dont le regard circule dans la scène figurée. La différence entre un tableau et l'installation-peinture de Calder est que le visiteur est présent dans l'œuvre. Il peut s'arrêter à un détail,

17460 avec le godet d'une pelle mécanique, ou les deux lynx présents dans *Des Laurentides au Biodôme : que notre terre était grande...* Sans oublier les représentations de nombreuses souches, emblématiques d'une nature sauvage ou à l'abandon.

Encore une fois, une classification mise de l'avant en peinture s'adapte à l'installation. En effet, il existe quatre catégories de détails qui ont été répertoriées par Daniel Arasse dans *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*⁷. Trois d'entre elles font référence au choix du détail une fois le tableau terminé. Il s'agit du détail iconique, où l'on reconnaît ce qui est présenté ; du détail pictural, où la matière picturale est visible (couleur, tache, touche) ; du détail-particolare, qui s'avère une minuscule partie de la totalité d'un ensemble, quel qu'il soit. Quant au détail-dettaglio, il porte la trace du « détaillant », que ce soit le peintre, le possesseur du tableau et, j'ajouterais, le regardeur. Retenons ici que les détails à l'origine des tableaux de *Peinture en friche* sont *dettaglio*, car le détaillant est Réal Calder qui a décidé de leur découpe. Ce qui n'exclut pas que le détail sélectionné puisse être iconique, pictural ou *particolare*. Paradoxalement, le détail choisi est agrandi et devient un élément de la composition d'un espace paysager tout en restant autonome. Néanmoins, la mise en situation de vues partielles ou de détails de paysage font état de théâtralité, un trait distinctif de l'installation, parce qu'elle nécessite la complicité du public.

Ajoutons à cela que la figuration et l'abstraction se juxtaposent souvent dans des tableaux où des taches ou des surfaces colorées ont autant d'importance que la représentation de la nature (*Après la bataille*). Ce qui oblige à une réflexion théorique sur la place de la peinture dans l'installation.

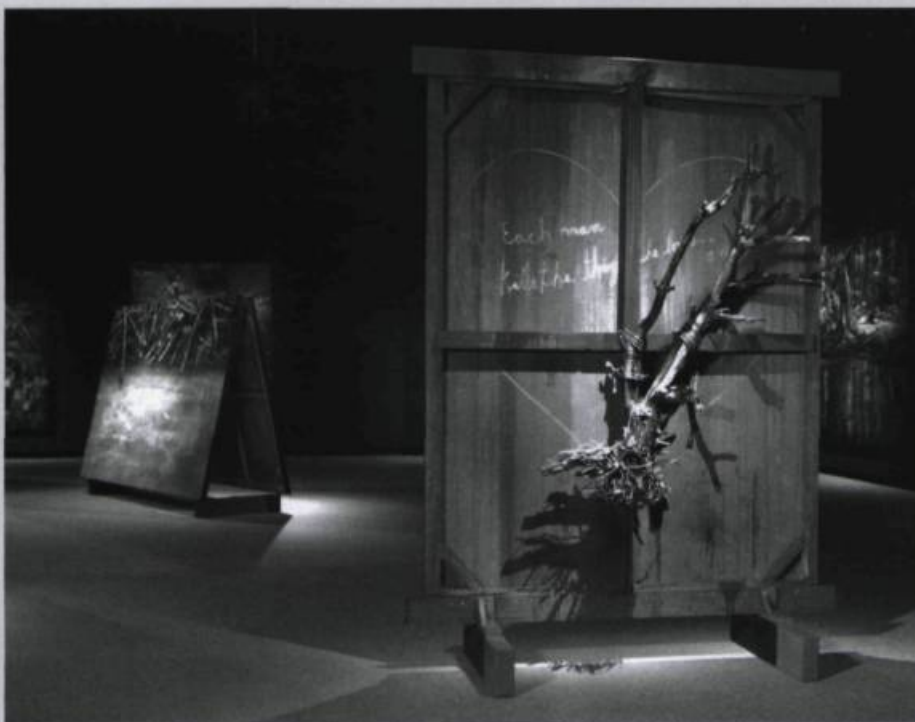
RÉFLEXION THÉORIQUE SUR L'INSTALLATION-PEINTURE

Dans l'article « Une ambiguïté résistante », René Payant constate que plusieurs installations qui empruntent à la figuration se font installations-peinture, ce qui serait une contradiction. Patrice Loubier commente cet article en constatant que l'auteur démontre que cette contradiction n'est qu'apparente parce qu'il « justifie la présence de la figuration comme un *matériau* grâce auquel, au moyen de l'installation, la peinture réfléchit à son histoire, sa sémiotique, ses conventions de représentation⁸ ». La manière de procéder de Calder, soit

de travailler à partir de photos de sites réels et des paysages fabriqués du Biodôme de Montréal, va dans le sens d'une mise en abyme de la figuration et ce, jusqu'à l'abstraction, tel que noté précédemment. C'est pourquoi j'ajouterais l'abstraction à l'observation de Payant afin de l'appliquer à *Peinture en friche*.

Un motif récurrent de l'installation rejoint également la peinture par sa présentation en série. Il s'agit de la souche. Que ce soit une souche réelle ou des souches représentées en peinture, d'une œuvre à l'autre, elles se transforment dans une recherche toujours recommencée, interminable. Ce jeu nuancé de la répétition engendre la différence. Or, d'après le *Vocabulaire d'esthétique*, d'Étienne Souriau, parmi les artistes qui ont produit les premières séries d'œuvres sur un même sujet, il faut nommer Monet et, plus récemment, Picasso. Selon l'auteur, les œuvres d'une série actualisent des possibles et répudient la notion de « chef-d'œuvre⁹ ». L'utilisation de la série dans l'installation *Peinture en friche* donnerait l'occasion de poser un regard critique sur la manière d'apprécier les œuvres d'art.

Graduellement, on s'est aperçu que des concepts qui s'appliquent à des tableaux peuvent s'appliquer à l'installation et contribuent à affirmer une distance critique par rapport à la peinture. À la question posée en introduction, à savoir si Réal Calder se sert de l'installation comme forme ou comme mode de présentation d'une discipline artistique, on peut répondre qu'il joue sur les deux plans à la fois. Mais la plupart des remarques vont dans le sens de l'installation comme forme artistique. Il faut nommer la théâtralité inhérente à l'ensemble de l'exposition. Une théâtralité accentuée par le fait que les murs du lieu d'exposition sont noirs, et que chaque œuvre est éclairée séparément. La mise en situation du visiteur incorporé dans une situation dans laquelle il fait pièce, au même titre que les tableaux, va également dans le sens d'un trait particulier à l'installation. Sans oublier que les tableaux posés sur des stèles, ou encore ceux présentés en oblique par groupes de deux ou en forme de barrage font figure de mini-installations. Évidemment, un certain nombre de tableaux sont présentés sur les murs, telles des fenêtres ouvertes sur des détails de paysage, ce qui abonde dans le sens du mode de présentation des œuvres, mais ils contribuent au regard à la fois historique et critique posé sur la peinture par



Réal CALDER, *Temps de détresse*, 2007. Souche à l'endos. Huile sur toile, ciseaux et arbre. 210 x 180 x 40 cm. Photo: Réal Calder.

marche dans l'espace organisé de l'exposition. Il n'est plus un « œil » devant une œuvre, car il est incorporé dans une situation dont il est partie prenante et qui met en scène les conditions d'existence mêmes de l'installation. C'est l'action de déambuler qui spécifie le plus adéquatement son comportement.

DÉAMBULER : AMBULARE
Déambuler, du latin *ambulare* : « aller et venir, se promener » ; *ambulatio* : promenade, lieu de promenade⁵. Le terme *ambulatio*

revenir en arrière ou s'intéresser à une vue partielle du paysage qu'il ne voit jamais dans son entier. Aucun endroit n'est privilégié. D'où l'importance du détail dans *Peinture en friche*.

LE DÉTAIL

En parcourant l'installation, on se rend compte que certains tableaux sont des paysages où l'on voit ou devine la ligne d'horizon (*Temps de détresse*), tandis que la plupart d'entre eux sont des détails de paysage. Il suffit de nommer *Lot*

Réal CALDER, *Milieu humide-hutte*, 2007 ; *Terre basse-Parc La Vérendrye*, 2007. Huile. 150 X 180 cm/ch. Photo: Réal Calder.



Contes muets by Michèle LAPOINTE

Denis LONGCHAMPS

l'artiste. Historique : en proposant des modes de représentations de la figuration à l'abstraction, critique : en soulevant la problématique de la place de la peinture dans l'art d'aujourd'hui par son titre même, *Peinture en friche* marque que la peinture actuelle est en friche, non cultivée, parfois à l'abandon. À ce moment-là, l'installation représente un moyen de renouveler la peinture tout en gardant certains aspects de sa spécificité et donne à penser sur les conditions d'existence de celle-ci. *Peinture en friche*, une installation-peinture qui pose des interrogations sur l'art actuel. ←

Réal Calder : *Peinture en friche ou du dépaysement et de l'idée de nature*
Musée des arts du Mont-Saint-Hilaire
1er avril au 20 mai 2007

Monique LANGLOIS (Doctorat de 3^e cycle, postdoctorat) est historienne de l'art, critique et commissaire. Elle a enseigné à l'UQO et à l'UQAM où elle a fait partie du Groupe de recherche en arts médiatiques. Son champ de recherche est l'esthétique de l'image et de la communication.

NOTES

1. Les œuvres de l'exposition sont en date de l'année 2007, à quelques exceptions près. Lorsque nous citons des œuvres, nous indiquons seulement les dates qui ne sont pas celles de l'année en cours.
2. À propos de l'installation au Québec, il faut lire : *L'installation. Pistes et territoires*, sous la direction d'Anne Bérubé et Sylvie Cotton, Montréal, Centre des arts actuels Skol.
3. Cet article, intitulé « Une ambiguïté résistante », est paru dans *Parachute*, juin-juillet-août 1985, p. 6-9. Il a été repris dans le livre de l'auteur, *Vedute*, Montréal, Trois, 1987, p. 335-338.
4. Michel Collet, « Points de vue sur la perception du paysage », *La théorie du paysage en France (1974-1994)*, Paris, Champ Vallon, 1995. Sous la direction d'Alain Roger.
5. Félix Gaffiot, *Dictionnaire abrégé latin français illustré*, Paris, Hachette, p. 47.
6. À propos de la construction d'un espace plastique à partir du XV^e siècle, il faut lire les livres de Pierre Francastel, notamment : *Peinture et société*, *La réalité figurative-œuvres 2*, *La Figure et le lieu*.
7. Daniel Arasse, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992.
8. Patrice Loubier, « L'idée d'installation. Essai sur une constellation précaire », *L'installation. Pistes et territoires*, op. cit., p. 16.
9. Étienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, p. 1288-1289.

There are multiple ways to view and experience an exhibition. Some touch us more profoundly; others open scars from the past; others merely fascinate. There are some where content and form are in complete harmony, and others that are a paradox between form, with a beautiful object, and content with a subject that is, as a whole or in parts, unappealing. In all cases, exhibitions and their discourses resonate with myriad interpretations and each one takes what he/she wants. Some exhibitions stimulate complex thought, others make us feel comfort such as fondly recalled children's stories, and others undermine our sense of security as with novels that haunt. However, the artist who tackles the subject of childhood innocence and child abuse embraces a daunting task.

Artist Michèle Lapointe approaches this delicate issue in her exhibition *Contes muets* (*Silenced tales*) that was first shown at Maison de la culture Rosemont-Petite Patrie¹ in late fall 2006². It includes five installations that were inspired by images of broken dolls; two of them were also inspired by the debate surrounding Lewis Carroll's particular interest in young girls.

Alice's Adventures in Wonderland has fascinated generations of young and not "so" young people since its first publication in 1865. For some the story is magical and for others it is a source of nightmares - its enigmatic author has puzzled scholars and researchers around the world. It is well known that Alice was inspired by a little girl of the same name, Alice Liddell, the daughter of Christ Church Dean Henry Liddell. Lewis Carroll³, a talented mathematician, who held the Christ Church Mathematical Lectureship, until his death. Alice and her two sisters, Lorina and Edith, went on rowing trips with Carroll. During one of these in 1862, Carroll created the famous story first entitled *Alice's Adventures Under Ground* which he gave in

manuscript form to Alice as a birthday gift in November 1864. In 1865 Macmillan⁴ published the novel under the title of *Alice's Adventures in Wonderland* with illustrations by Sir John Tenniel (1820-1914), in the classic form we know today. Interestingly, in 1863 the Liddell family distanced themselves from Carroll under obscure circumstances - the pages from Carroll's journal are missing for that period. Could it be that the Liddell parents did not appreciate Carroll's interest in their prepubescent daughters?

For some of his biographers, such as Morton N. Cohen⁵ and Donald Thomas⁶, Lewis Carroll was a voyeuristic paedophile who took pleasure in photographing young girls in the nude. Others, like Karoline Leach⁷ and Hugues Lebaillly⁸ consider these portraits as studies in purity and innocence, an aspect of the Victorian cult of the child. My point here is not to add to this debate (I readily admit my unease when ideas of purity take the form of young girls in suggestive poses, a matter that recalls other examples of problematic objectification such as Ingres' odalisques). Rather, I enumerate various positions as I think they might be useful to guide an understanding of Lapointe's *Contes muets*.

The very location of the exhibition in a public library provided an unexpected context, an added dimension. As I entered the gallery space, distant voices and laughter of children resonated up from the nearby staircase. This eerie presence was emphasized by very low and directed lighting that created an intimate ambiance in which the glass pieces scintillated like diamonds in a jewellery store. After looking at each installation, the experience left me puzzled by the paradox between my emotional discomfort, the ghostly presence of children, and the beauty of the glass objects. The atmosphere created left me somewhere in between the known and unknown, the said and unsaid, the truth and

untruth, the real and unreal.

In three installations, the glass objects take the form of a pillow. Well grounded in our everyday life, the pillow is the epitome of intimacy and comfort. We all have a favourite pillow to hug for comfort,



to rest on, to share our tears on or to confide our deepest secrets in. Here, the pillows are made of glass, hard and solid yet fragile, clear but not really transparent - in each of the three installations the glass pillow blurs the objects or images that are concealed underneath it. The first installation that caught my attention bears the title of the exhibition *Contes muets* and includes a pillow suspended in front of a video screen where images of broken dolls, dead trees in a deserted field, and other similar elements are shown randomly. Broken dolls are often used as a symbol of abused children, lost innocence and broken lives to raise public awareness on the issue.⁹ To complete the installation, a branch is suspended above the pillow screen. The installation recalls a television set, and the intentional blurring of the image is a metaphoric reminder that we too often listen to the news, receiving reports of child abuse at one

Michèle LAPOINTE,
Contes muets, 2006.
Detail of the installation
Le Dortoir. Glass, wood,
photograph, found
objects. Photo: René
Rioux.