

ETC



Un décalage de la vision

Peter Hoffer. *Natural History*. Galerie Simon Biais, Montréal.
15 octobre — 8 novembre 2008

Ève Dorais

Number 85, March–April–May 2009

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/34824ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Dorais, È. (2009). Review of [Un décalage de la vision / Peter Hoffer. *Natural History*. Galerie Simon Biais, Montréal. 15 octobre — 8 novembre 2008]. *ETC*, (85), 50–52.



ACTUALITÉS/EXPOSITIONS

Montréal

Un décalage de la vision

Peter Hoffer, *Natural History*, Galerie Simon Blais, Montréal. 15 octobre – 8 novembre 2008

ené Payant écrivait : « Le regard découpe la chair du monde, c'est la seule façon pour la vision de glisser progressivement vers la compréhension, voire la signification [...] On doit donc comprendre que la vision se divise au moins en deux activités : celle qui découpe et celle qui ne découpe pas. [...] Lorsque la découpe s'opère, elle constitue un laps d'espace qui progressivement révèle des qualités. Ces qualités le constituent en lieu. Et c'est parce qu'il devient un lieu qu'il peut être compris comme porteur de signification. » Cette citation ne parle pas en soi de peinture, mais bien de la vision qui procède par isolement dans la densité du monde. Et c'est ainsi qu'une différence s'opère entre la nature et le paysage. L'éclatement des formes artistiques du XX^e siècle a donné suite à différents genres, styles, formes, manières, attitudes, etc., qui se partagent désormais l'espace de la création en art visuel. Mais comment, à travers cette multitude de formes possibles (instal-

lation, art Web, art postal, art relationnel, etc.), justifier la poursuite d'une démarche en peinture ? Certains se taisent pour de bon, n'ayant pas réussi à résoudre le problème. D'autres évitent consciemment de poser la question – castratrice – et avec elle la possibilité d'une réponse conceptuelle *a priori*, et choisissent la pratique, la recherche active à travers les caractéristiques mêmes de la peinture : couleur, ligne, support, image, bordure, cadre. L'artiste montréalais Peter Hoffer fait partie de ceux qui n'ont pas renoncé à la peinture. Non seulement il peint et expose un peu partout au Canada, à New York et à Paris, mais en plus, ses œuvres appartiennent au genre probablement considéré comme le plus traditionnel qui soit, surtout au Canada : le paysage². Si, à première vue, le travail de Hoffer semble plutôt conventionnel, une observation attentive des différents registres picturaux nous révèle une démarche lucide. Parmi les œuvres qui furent exposées, en octobre 2008, à la Galerie Simon Blais, retenons



Gate, soit la représentation d'un territoire relativement plat, un horizon de nature champêtre, au milieu duquel se dressent quelques feuillus. Légèrement décalé du centre, vers la gauche, se tient un arbre plus volumineux que les autres, un individu remarquable. Mais en même temps que le tableau habilement exécuté, aux couleurs réalistes d'un soleil de mai, nous montre un paysage, une nature calme et idéalisée à travers laquelle nous avons la possibilité de fuir l'espace concret de la salle d'exposition, la surface brute de son support de bois, visible à chaque extrémité des bords latéraux, nous renvoie à l'artifice de la représentation. Par la coprésence de cette peinture illusionniste et le dévoilement du support par lequel elle est rendue possible, le peintre affirme qu'il s'agit d'une construction, d'une mise en scène, d'un jeu de l'esprit. Il nous dit : ce que tu regardes n'est rien d'autre qu'un panneau de bois taché par des couleurs à l'huile. Cette image est un objet de bois. Et cet arbre que tu vois est peut-être celui-là même qui rend cet objet possible; une preuve de lucidité, la circularité du lien entre le support de l'objet à peindre et l'objet représenté.

D'autres procédés rendent les paysages de Peter Hoffer encore plus contemporains qu'il n'y paraît à première vue. Toujours dans *Gate*, au premier tiers du tableau, l'arbre dominant la scène est tronqué, puis une partie du feuillage est reprise, légèrement

décalée vers le bas, tout comme dans *Fragment 1* et *Document*. Cette répétition d'une partie de la scène représentée donne l'impression d'une erreur de jugement de distance lors de la prise de vue photographique d'un panorama. Un décalage de la vision. Il s'agit là d'une subtile dérogation au réalisme de la représentation, une référence explicite à la photographie et au décor de théâtre ancien que l'on enroulait sur lui-même pour en découvrir une nouvelle partie durant le spectacle, en concordance avec la fable, l'affirmation du pouvoir qu'a le peintre de tricher le rapport de l'image au réel.

L'exposition présentait d'autres espaces figurés de nature paisible, constitués de sections décalées par la reprise des motifs de l'imagerie, avec en plus, comme dans *Document*, une altération des couleurs employées, ce qui a pour effet d'augmenter l'impression d'un décalage spatial et temporel par rapport au paysage, comme si la lumière avait changé. Peter Hoffer utilise encore d'autres procédés pour sortir du registre de la représentation et salir la béatitude de ces paysages. L'œuvre *Fragment*, constituée de deux paysages juxtaposés en largeur, présente dans la partie de droite des dégoulinements. Non seulement ces traces de peinture coulante apportent une touche plus chaotique à l'équilibre de l'imagerie, confèrent à l'ensemble un aspect d'inachèvement, nous renvoient à la matérialité de sa construction, mais aussi,



elles sont une référence à l'histoire moderne de la peinture, au *dripping* des premiers Expressionnistes Abstraits, ces déconstructionnistes de l'image référentielle. Un autre aspect important du travail de l'artiste, peut-être le plus impressionnant, réside dans le fini lustré, la brillance éclatante qu'il donne à ces paysages en les recouvrant d'une résine épaisse. Cette surface extrêmement réfléchissante met au défi la photographie qui chercherait à reproduire la nature unique de l'objet peint, affirmant par là la spécificité matérielle du tableau unique. Par ce procédé aux résonances anciennes, l'œuvre peinte se change en miroir et mêle à la proposition figurative du peintre une partie du monde concret dans lequel le tableau et les regardants se trouvent. La référence au théâtre est réitérée. Les spectateurs deviennent les acteurs qui évoluent à l'avant-plan de ce décor imaginaire d'une nature calme et sereine.

Contrairement au réalisme des proportions et des couleurs, ces lieux que nous propose Hoffer ne sont pas la copie d'une géographie existante qui aurait été au préalable cadrée par l'œil du photographe artiste : ils sont de l'ordre de la réminiscence. Ils évoquent tous les champs du monde, autant ceux du sud de l'Ontario où a grandi l'artiste, que ceux de la Montérégie ou de la Hongrie, pays d'origine de la famille Hoffer. Que le paysage représenté par le peintre existe quelque part dans la nature ou qu'il soit de l'ordre de l'imaginaire, c'est l'activité intellectuelle de la découpe qui le rend visible, le fait exister, et cette découpe, c'est la différence entre la vision et le monde, entre l'œuvre et l'œuvre à faire.

Dans son livre sur l'invention du paysage, Anne Cauquelin rappelle que tout paysage, non pas uniquement celui qui est représenté par le peintre, mais également celui que nous croyons voir naturellement devant nous, est une construction sociale. Cette idée d'une étendue découpée, d'une nature cadrée en paysage devant soi n'a pas toujours existé comme nous l'entendons aujourd'hui; elle est le résultat d'une compréhension particulière de la nature, d'opérations linguistiques et d'inventions picturales, bref d'un procès culturel. Nous créons des notions et faisons cadrer le réel dans ces notions : « La condition dont je parle s'apparente à la satisfaction d'un énoncé. Il faut que les conditions de son énonciation soient satisfaites. Que le paysage qui

s'énonce devant moi et m'offre sa proposition comble les conditions de sa production entre le spectacle que j'ai devant moi et la forme générale dans laquelle il doit se couler pour que je puisse l'appréhender. Le paysage n'est pas la nature, mais sa fabrique, et en tant que tel obéit aux lois d'une production langagière. Assertion qui paraîtrait aussi trop absurde si l'on n'admettait cet ajustement constant des données sensorielles aux formes-cadres par des opérations qui les transforment pour les assujettir. [...] Toute une entreprise de rectification s'empare des objets de la vision pour les rendre semblables à l'énoncé "paysage", qui est un énoncé culturel.³ » Ainsi, le paysage est une projection de l'esprit langagier et de tout autre héritage culturel, et le travail de Peter Hoffer nous rappelle que la représentation paysagiste est avant toute chose une construction plastique.

ÈVE DORAIS

Ève Dorais est membre active de DARE-DARE depuis la réalisation en 2004 du projet d'art postal *Voyage stationnaire*. Elle a rédigé une maîtrise en histoire de l'art (La médiation écrite de l'art actuel dans les centres d'artistes autogérés, Université du Québec à Montréal, 2007). En plus de s'intéresser aux problématiques sociales reliées aux pratiques artistiques (institutions, discours sur l'art, art relationnel, marché, etc.), elle se passionne pour les questions relatives au langage et à la représentation.

NOTES

¹ René Payant, *Vedute. Pièces détachées sur l'art 1976-1987*, Montréal, Éditions Trois, 1987, p. 19, cité dans *L'image manquante. Carnet 3*, par Mario Côté, Montréal, Éditions Les petits carnets et Galerie de l'UQAM, 2005, p. 25.

² Rappelons ici que le genre n'a pas toujours été : « De bons auteurs situent sa naissance aux environs de 1415. Le paysage (mot et notion) nous viendrait de Hollande, transiterait par l'Italie, s'installerait définitivement dans nos esprits avec la longue élaboration des lois de la perspective, et triompherait de tout obstacle quand, existant pour lui-même, il échappe à son rôle décoratif et occupe le devant de la scène. » Anne Cauquelin, *L'invention du paysage*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002 (1^{re} édition 2000), p. 27.

³ Anne Cauquelin, *ibid.*, p. 104-105.