

ETC



Stéphane La Rue indubitablement poétique
Stéphane La Rue. Blancs d'ombres, Galerie Roger Bellemare,
Montréal. 6 novembre - 24 décembre 2004

Jean-Émile Verdier

Number 71, September–October–November 2005

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35230ac>

[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

Verdier, J.-É. (2005). Review of [Stéphane La Rue indubitablement poétique / Stéphane La Rue. Blancs d'ombres, Galerie Roger Bellemare, Montréal. 6 novembre - 24 décembre 2004]. *ETC*, (71), 56–58.

Montréal

STÉPHANE LA RUE INDUBITABLEMENT POÉTIQUE

Stéphane La Rue, *Blancs d'ombres*, Galerie Roger Bellemare, Montréal.
6 novembre - 24 décembre 2004

es œuvres de Stéphane La Rue sont poétiques, indubitablement poétiques. La toute dernière production, exposée à la Galerie Roger Bellemare à l'automne 2004, ne fait pas exception. Elle comprenait cinq tableaux – *Blancs d'ombres A, B, C, D et E* –, deux séries de trois tableaux chacune – *Blancs d'ombres 1 et 2* –, et un ensemble de vingt-et-un dessins sur papier. Les *Blancs d'ombres* reprennent l'idée développée par l'artiste il y a quelques années, d'un tableau quadrangulaire entièrement peint en blanc, à l'exception d'un

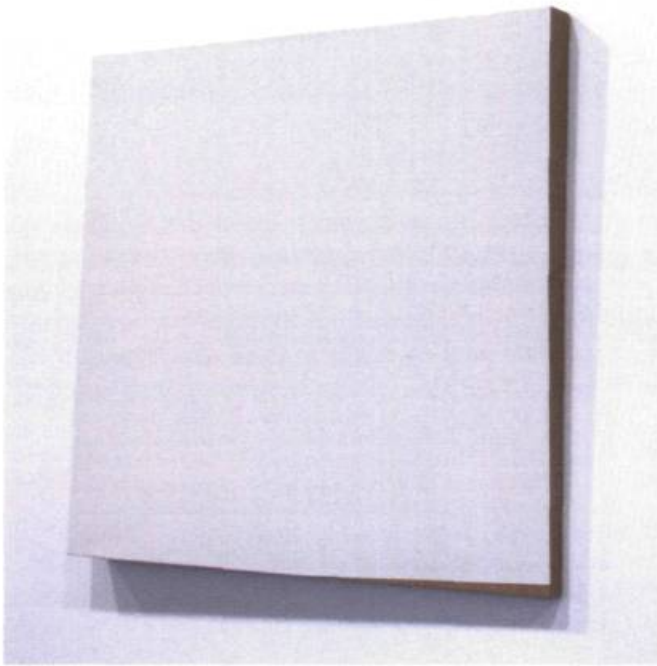
tableau du centre, l'angle coïncide avec le coin inférieur gauche. Le même type de description peut être fait des tableaux *A, B, C, D et E*, hormis le format, qui est ici plus grand.

Il faudrait décrire maintenant la variation de la densité des blancs de chacune des parties peintes des tableaux. Or, une telle entreprise est impossible dans le langage. La variation de la densité des blancs de tableau en tableau dépend du nombre de couches gesso transparent appliquées sur la toile.

Plus il y a de couches et plus la surface peinte reflète la lumière. Moins il y a de couches et plus la surface peinte est transparente, plus la lumière se trouve absorbée par le support en toile de lin. Stéphane La Rue s'est mis à travailler sur toile de lin pour l'exposition *Panoramas et autres vertiges*, qui eut lieu au Musée d'art contemporain de Montréal en 2001. Or, la fibre du lin des toiles que Stéphane La Rue utilise est très foncée. Dès lors, plus la surface peinte sera transparente, et plus le blanc semblera gris. On se souviendra comment Stéphane La Rue a joué sur cette propriété dans les œuvres qu'il exposait deux ans plus tôt chez Roger Bellemare, dans la série *Let's Play Another Love Song. Pour Joe Maneri*, par exemple. Les surfaces peintes avaient été obtenues en laissant le gesso s'étendre par lui-même sous le seul effet de la gravitation, l'artiste ne faisant que contrôler le degré d'inclinaison du support et son orientation. Résultat, le gesso tendait à s'accumuler dans la partie la plus basse du tableau, ce qui en bout de ligne donnait une surface qui absorbait graduellement la lumière. Le peintre obtenait ainsi un dégradé, qui produisait un

effet purement visuel de courbure de la surface du tableau. Une fois de tels tableaux mis en série, le résultat transcendait ce qui pouvait apparaître comme un maniérisme dans le processus de fabrication. Réal Lussier, conservateur au MACM et auteur du texte du catalogue de l'exposition *Panoramas et autres vertiges*¹, nommera une telle transcendance une *expérience d'ordre poétique*, nous allons voir dans quelles circonstances.

Ce sur quoi il faut insister, c'est l'impossibilité de décrire une telle expérience, quand au contraire, il est tout à fait possible de décrire les moyens que l'artiste a pris pour qu'une telle expérience advienne. Cette impossibilité, les commentateurs de l'œuvre de Stéphane La Rue la nommeront tour à tour un « hermétisme



ou deux triangles droits dont un des angles aigus est très petit. L'angle droit de ces triangles non peints coïncide toujours avec un des coins du tableau, et sa plus longue arête coïncide souvent avec un des bords du tableau. Par exemple, dans les trois tableaux de *Blancs d'ombres 1*, l'angle droit coïncide avec le coin supérieur droit du tableau et sa plus longue arête coïncide avec le bord supérieur du tableau. Dans *Blancs d'ombres 5*, l'arête la plus longue de l'angle droit du triangle non peint coïncide avec le bord inférieur des tableaux ; totalement dans les tableaux de gauche et de droite, partiellement dans le tableau du centre. De plus, l'angle droit du triangle non peint coïncide avec le coin inférieur droit dans les tableaux qui ouvrent et ferment la série, pendant que dans le

assumé » (Pascale Beaudet), une « expérience poétique » (Réal Lussier), un « événement » (Mario Côté). Mais revenons au corpus des *Blancs d'ombres* car bien entendu, cette conversion d'un simple geste en une indescriptible poésie se répète ; elle se répète autrement, mais elle se répète. Cette fois, les surfaces des tableaux ne sont pas courbées sous l'effet d'une illusion d'optique, elles connaissent une réelle courbure. Les tableaux n'ont pas une épaisseur régulière d'un coin à l'autre des châssis, ce qui a pour effet de courber la surface de la toile qui s'y trouve tendue. La peinture n'est plus coulée mais appliquée au pinceau ; par contre, la quantité de matière appliquée peut varier d'un tableau à l'autre. Dès lors, la réflexion de la lumière à la surface des tableaux variera avec l'épaisseur de la couche peinte et selon la courbure de la toile. Maniérisme ou transcendance du faire dans l'expérience d'un je-ne-sais-quoi, selon l'expression déjà ancienne de Boileau ? La réponse se trouverait-elle dans *Anomalie cartésienne* ?

Stéphane La Rue rassemble sous le titre générique *Anomalie cartésienne* vingt-et-un dessins, répartis pour l'occasion en un groupe de dix-huit dessins accrochés sur deux rangs de neuf dessins chacun avec, sur le mur adjacent, un groupe de trois dessins qui semblent avoir été extraits de plus grand qu'eux, sans avoir toutefois perdu l'essence de ce dont ils auraient été extraits, comme si la série avait la valeur d'un échantillon.

Les vingt-et-un dessins ne varient pas quant au papier, au format et à l'un des deux acteurs sémantiques de l'image, un carré peint à l'encre sérigraphique d'un jaune tirant sur le vert². Le second acteur sémantique de l'image est le tracement d'une ligne très fine, faite à la mine de plomb à l'aide d'une règle. Seul le résultat du tracement varie selon deux variables, la continuité ou la discontinuité de la ligne et sa position par rapport au carré peint. Rien, mais absolument rien, ne permet d'interpréter, c'est-à-dire de nommer, la nature du rapport du carré de couleur et du tracement de la ligne. Et d'un autre côté, il est tout aussi impossible de ne pas affirmer que l'entreprise du peintre est on ne peut plus cohérente. Cette cohérence est à la fois tangible et innommable. Autrement dit, elle est innommable, et on n'en fait pas moins l'expérience. Nous avons là une proposition purement plastique de l'écriture poétique : l'expérience tangible de la cohérence et l'impossibilité d'en faire une traduction rationnelle.

Eh bien, cette définition du Poème, peinte dans *Anomalie cartésienne*, dans la variation innommable du rapport du trait au carré de couleur, est en quelque sorte l'écriture, la mise par écrit, de ce qui dans *Blancs d'ombres* laisse le jugement du spectateur en suspens. À pouvoir saisir, comme il ne manque pas de le faire, les petits détails de fabrication, le visiteur pensera que le geste de Stéphane La Rue est un peu forcé, sauf

s'il reconnaît qu'il y a peut-être là de la part du peintre une stratégie, dont la variation de l'épaisseur du châssis dans le corpus de *Blancs d'ombres* est en quelque sorte la mise en abyme. Ces petits détails de fabrication, amplement décrits par les commentateurs de l'œuvre de Stéphane La Rue, ont précisément la propriété de pouvoir être nommés. Et à pouvoir être nommés, ils conduisent l'esprit du visiteur, le guident à ses dépens pour ainsi dire. Dès lors, ces petits détails de fabrication nommables comptent, parce que c'est à ce registre que le peintre et son visiteur dialoguent. Et de même que le visiteur ne se voit pas obéir à ce que le peintre lui dit de faire, quand il approche, recule, revient sur ses pas, s'arrête, suit un trait, passe à un autre plan de l'image, quitte un tableau pour un autre, le peintre n'entend pas ce que le visiteur lui dit en accomplissant à la lettre cette véridique danse des yeux, du corps et de l'esprit. Et pourtant, il y a bien dialogue ; un dialogue pour le moins étonnant, convenons-en, mais un dialogue tout de même et peut-être, qui sait, plus important que les mots que le visiteur et le peintre peuvent échanger à l'occasion.

Ce dialogue entre l'œuvre de l'artiste et l'esprit du visiteur procède d'un échange qui passe par ce qui est nommable dans l'œuvre, sans que le nommé constitue pourtant le propos du dialogue en cours. On en a pour preuve les commentaires de l'œuvre de Stéphane La Rue. Il existe au moins six textes d'analyse précieux sur l'œuvre de La Rue. Le premier a été écrit en 1997 par Pascale Beaudet, il accompagnait l'exposition *R(e)-, Ré*³. Le second est de Réal Lussier, il a été écrit en 2001 pour le catalogue de l'exposition *Panoramas et autres vertiges*, auquel nous référerons plus haut. Le troisième texte d'importance a été écrit en 2003 par Mario Côté⁴. Il faut aussi citer « Contempler », le segment de texte qu'Anne-Marie Ninacs consacre à la démarche de Stéphane La Rue dans le catalogue de l'exposition *L'Emploi du temps. Acquisitions récentes en art actuel. Raymonde April, Nicolas Baier, Mathieu Beauséjour, Stéphane La Rue, Rober Racine*⁵. Il faut aussi compter les deux textes que Bernard Lamarche a consacrés aux expositions tenues chez Roger Bellemare en 2002 et 2003.

Aussi commenté qu'il puisse être, le travail de Stéphane La Rue n'en inquiète pas moins. Jusqu'où nous conduira-t-il, se demande-t-on ? Jusqu'où ira-t-il dans l'hermétisme, se demande Pascale Beaudet ? Jusqu'où ira-t-il dans la réduction des moyens, interroge Bernard Lamarche ? « Depuis plus de six ans, La Rue a radicalisé son approche, qui se résume à explorer les valeurs du pigment blanc une fois appliqué sur une surface plane, remarque Bernard Lamarche [...] on se demande, continue-t-il, où pourra se rendre le peintre dans sa pratique, déjà périlleuse de réduction des paramètres de travail, tellement on se dit qu'il finira par en épuiser les possibilités. » L'hermétisme attendu de Pascale Beaudet et la réduction des moyens remarquée par Bernard Lamarche vont de pair dans



qu'il y avait, selon elle, deux sortes de réalité. Celle que tout le monde voit, qui est bien connue, souvent dépeinte : un trompe-l'œil. Et celle de l'écrivain, inconnue, invisible – celle que l'écrivain est le premier ou le seul à voir, et qu'il s'efforce de rendre visible en usant de formes nouvelles, dont il est le premier ou le seul à user.

« Plus difficile sera la recherche, plus neuve

sera la réalité que l'écrivain s'efforcera de dévoiler, plus neuve et forte sera la forme »⁶. L'écrivain ne nomme pas, il dit. Dire, ce n'est pas nommer. Il y a quelque chose d'inaugural dans l'acte de dire. C'est dans cet esprit qu'il faut comprendre la référence de Nathalie Sarraute à Paul Klee. C'est dans cet esprit, aussi, qu'il faut comprendre qu'en prononçant son célèbre aphorisme, Paul Klee énonçait en quelque sorte que peindre consiste à *rendre dicible*. Réal Lussier en a bel et bien l'intuition, alors qu'il est en train de se demander devant l'œuvre de Stéphane La Rue jusqu'où la pure sensation peut-elle « permettre une expérience d'ordre poétique » ?

La peinture de Stéphane La Rue *dit*. Elle ne nomme pas, elle dit. Et ce faisant, elle nous apprend que c'est en la nommant que l'on accède au dire d'une œuvre, soit à la cohérence innommable de ce qu'il reste une fois que tout a été nommé.

JEAN-ÉMILE VERDIER

la mesure où, selon les termes mêmes de Beaudet, « l'art de La Rue est façonné par le modernisme ». Le modernisme en peinture, rappelons-le, est cette attitude qui pousse le peintre à concevoir un tableau qui fraye avec le statut d'objet, et l'objet peut être compris ici autant comme un objet dans l'espace, une chaise par exemple, que comme un objet purement visuel, une pure sensation visuelle, ces deux alternatives se rejoignant dans le cas de la simple perception d'un objet dans l'espace, « une pure sensation », comme la nomme Réal Lussier. Or, jusqu'où la pure sensation peut-elle « permettre une expérience d'ordre poétique », s'interroge Réal Lussier ? Jusqu'où autrement dit une pure sensation peut-elle encore évoquer autre chose qu'elle-même ? Pour Mario Côté, l'évocation poétique de la pure sensation est infinie car, nous dit-il, « l'œil (ou l'oreille) a la capacité de scruter l'apparition infinie d'espaces produits à partir d'un matériau en apparence limité ». Comment ne pas sombrer dès lors dans l'infini des possibilités de « l'exercice du regard », pour reprendre l'expression de Mario Côté ?

Mario Côté a entièrement raison, et en même temps sa proposition est intenable. Il a raison, parce qu'en effet, la formation de sens est une faculté qu'aucune finalité ne canalise. Et la proposition est intenable, car si tel était le cas, nous ne connaîtrions pas, socialement parlant, de sens commun, il y aurait autant de sens donnés aux choses qu'il y a d'êtres humains. Bref, le sens aurait la propriété d'être singulier, l'universalité serait même une notion absolument inconcevable. Autrement dit, il n'y aurait pas de langage. Or, « l'exercice du regard » s'opère nécessairement dans le langage, à tel point que cet « exercice » du regard est précisément *langagier*. C'est le langage qui donne à voir. On ne voit que ce que l'on peut nommer. C'est le langage qui permet au regard de s'exercer. À la mort de Nathalie Sarraute, les Éditions Gallimard publièrent un court texte dans sa *Lettre* du premier trimestre 2000, qui commençait ainsi : « Elle citait ce mot de Paul Klee : " L'œuvre d'art ne restitue pas le visible. Elle rend visible. " C'est

NOTES

- ¹ Réal Lussier, « Entre le vertige et l'extase », dans *Stéphane La Rue. Panoramas et autres vertiges* [cat.], Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 2001.
- ² Le concept d'acteur sémantique désigne tout ce qui dans une image participe à la possibilité pour le spectateur d'édifier du sens. On trouvera sans doute que parler d'acteur sémantique équivaut à parler de motif. Ce n'est pas tout à fait exact, dans la mesure où le concept d'acteur sémantique est plus spécifique que celui de motif, qui désigne pour l'essentiel des segments qui appartiennent moins à l'image dont ils sont extraits qu'à un patrimoine linguistique, culturel, social – pensons, par exemple, aux motifs iconographiques, aux motifs stylistiques ou aux motifs linguistiques comme le trait, la ligne, la tache, le colorème, par exemple. Un acteur sémantique désigne un segment exclusif à l'image à laquelle il appartient.
- ³ Pascale Beaudet, *Rjel, Ré: Stéphane La Rue. Peinture*, Longueuil, Centre d'exposition Plein-sud, 1997.
- ⁴ Mario Côté, « Free abstraction », dans Sally Späth, *Stéphane La Rue*, Toronto, Art Gallery of York University, 2003, p. 7-15. Une version de ce texte paraissait en français dans le numéro 10 de *Para-para*.
- ⁵ Anne-Marie Ninacs, *L'Emploi du temps. Acquisitions récentes en art actuel*. Raymonde April, Nicolas Baier, Mathieu Beauséjour, Stéphane La Rue, Rober Racine, Québec, Musée National des Beaux-Arts du Québec, 2003, p. 46-48.
- ⁶ Hommage rendu à Nathalie Sarraute par les Éditions Gallimard dans *Lettre*, n° 3, janvier-février-mars 2000, www.gallimard.fr/collections/pdf/lettre_pleiade3_hom.pdf.