

Gwenaël Bélanger, *Dépeindre*, Galerie Graff, Montréal, du 15 mai au 21 juin 2014

Sylvain Campeau

Number 99, Winter 2015

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/73378ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (print)

1923-8932 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Campeau, S. (2015). Review of [Gwenaël Bélanger, *Dépeindre*, Galerie Graff, Montréal, du 15 mai au 21 juin 2014]. *Ciel variable*, (99), 91–92.

audience consider the subject as a complex system made up of multiple blurring planes of reality.

Serious Games: I–IV investigates the animation technologies that have been developed for the purposes of recruiting, training, and treating soldiers of the U.S. Marine Corps. These tantalizing visual technologies, with their sophisticated ability to simulate the world that we live in – the nearly infinite range of temporal, atmospheric, and environmental conditions – are being used not only to recruit, train, and treat U.S. soldiers but also to blur the distinction between documentary, animation, and reality, begging the viewer to look beyond their visibility. Farocki's four videos share the same structure, which can be reduced to three principal perspectives: the documentary-style perspective on the instructor, psychologist, or professor fabricating or controlling the simulation; the documentary-style perspective on the soldier interacting with the simulation through virtual gaming or memory re-enactment; and the animated simulation itself.

Morel creates a dramatic spatial framework within which Farocki's work immerses the viewer in an alternate multi-perspective reality. The exhibition begins in a bright, narrow hallway and continues through a second hallway in complete darkness, with black walls and floors, which leads to a dimly lit square room. Entering carefully, we position ourselves in the centre of a kind



Serious Games I, Watson is Down, 2010, still from video installation, courtesy of the Green Naftali Gallery, NY

of cycloramic display of four separate large-scale videos projecting across three walls. Three of the films – *Serious Game I: Watson is Down*, *Serious Game III: Immersion*, and *Serious Game IV: A Sun with no Shadow* – are two-channel video projections, and *Serious Game II: Three Dead*, is a single-channel video projection. The “serious games” are synchronized to play one at a time, forming a narrative that travels from one wall to another, shifting our orientation in the space through sound and light.

As exhibitions curator at the RIC since the centre opened in 2012, Morel has been exploring the space that seemingly “surrounds” the image – a concern that she explored extensively as guest curator for the 2009 edition of *Le Mois de la*

Photo in Montreal, *The Spaces of the Image*. In *Serious Games: I–IV*, she has explored three distinct areas that make up the U.S. Marine Corps, from multiple perspectives mediated by Farocki's cinematic production and as an installation in an art institution. We may find it challenging to reconcile the fact that we are looking at U.S. soldiers playing *Virtual Battle Space 2*, and at recruitment animations created for the Marine Corps by Maraizon International, and at *Virtual Reality Exposure for Post-Traumatic Stress Disorder* from a workshop for U.S. Force psychologists at the Madigan Army Medical Center at Fort Lewis. But it is this very challenge that fulfils our desire to understand war as a shared concern experienced on multiple planes. If the

utilization of technologies in warfare reflects and affects the culture we live in, the joint efforts of Farocki and Morel demonstrate a beautiful and eerie rendering of the spectacle of war made of sophisticated and overlapping visual information that is sustained by recruiting, training, and treating.

—
Elisa Julia Gilmour is an emerging Canadian artist producing analogue photographic and cinematic work. Through the use of ephemeral materials, her installations draw attention to the fleeting nature of gestures and gazes in portraiture. She is currently pursuing a master's degree in visual studies in the studio arts stream at the University of Toronto.
—



Dépeindre, 2014, vue de l'exposition, photo: Alexandre Payer

Gwenaël Bélanger

Dépeindre

Galerie Graff, Montréal

Du 15 mai au 21 juin 2014

La série présentée sur les murs de la Galerie Graff a été réalisée à Québec alors que Gwenaël Bélanger était en résidence de recherche au Centre VU. Elle a été produite avec l'aide du Musée national des beaux-arts du Québec, où l'artiste est allé sélectionner des images de référence, des représentations picturales connues auxquelles il comptait infliger un traitement bien particulier. Celui-ci consistait en une saisie photographique à travers une vitre enduite d'une matière grasse incolore. Il en résulte que nous distinguons assez difficilement les œuvres choisies puisque notre accès visuel est entravé par cet écran qui brouille les couleurs, les tonalités, les lignes et la composition des œuvres originales. On peut parfois en venir à reconnaître des vibrations colorées familières, sans pour autant en arriver à identifier le tableau représenté.

Car il s'agit principalement de peintures. L'artiste va ainsi puiser dans les travaux de valeurs sûres et affirmées telles que Théophile Hamel et Cornelius Krieghoff; de ceux d'artistes modernistes connus tels que Paul-Émile Borduas, Alfred Pellan et Fernand Leduc; ou encore d'héritiers plus contemporains, comme François Lacasse, Cynthia Girard et Dan Brault. Si, pour les premiers, la reconnaissance reste difficile, voire impossible, il n'en va pas de même pour certaines des autres œuvres reprises. Ainsi, un *Bleu, blanc, rouge* de Serge Lemoyne, par sa coloration marquée, est facile à identifier. L'*Accélérateur chromatique 64* de Claude Tousignant sort lui aussi relativement indemne de l'opération. Il arrive même qu'au lieu d'y aller d'un cadrage serré qui épouse l'œuvre au plus près, créant un rapport de congruence entre le tableau saisi et

l'épreuve photographique qui en résulte, Gwenaël Bélanger préfère que la peinture soit photographiée sur le mur où elle est suspendue. Alors l'enduit de matière grasseuse se limite à la portion de l'image occupée par l'œuvre.

La difficulté de reconnaissance tient aussi au fait que la mise au point de l'appareil photo a été faite sur la vitre et non sur l'œuvre choisie, laissant celle-ci en arrière-plan, dans un camaïeu de couleurs qui seules peuvent trahir l'original. Cela explique sans doute que ce sont les œuvres plus abstraites, aux traits et aux couleurs définis, qui sont les plus faciles à identifier. Il arrive que cette reconnaissance ne soit que partielle. On devine alors plus que l'on sait de quelle œuvre il peut bien s'agir.

Tout concourt donc à une relation entre peinture et photographie assez désinhibée. Longtemps, la seconde a douté de son statut d'art et c'est en puisant à la source de la première qu'elle a trouvé à s'affirmer. Un Edward Steichen utilisait ainsi des ajouts de gomme bichromatée pour donner une allure pictorialiste à l'image finale. Comme si le fait d'imprégner la surface d'une surcouche de pigment pouvait doter la photographie de la même aura de respectabilité que la peinture. Gwenaël Bélanger a compris, lui, ce qu'il fallait faire. Il fallait interposer une vitre, faire intervenir un écran translucide. Au lieu de chercher à couler de la matière colorante sur le papier, il fallait plutôt rester au plus près des possibilités propres de la photographie, de sa spécificité opérationnelle : saisir à travers une plaque de verre.

En même temps, et cela ne manque pas de surprendre, l'opération conduit à une sorte de réduction de l'effort de création par la peinture. En ramenant ainsi l'œuvre originale à une mosaïque de formes et de teintes, à ses composantes fondamentales, Gwenaël Bélanger semble être à la recherche d'une sorte d'essence picturale spécifique. Bref, l'essence opérationnelle de la photographie, cette manière propre qu'elle a de prendre l'image, se lance à la recherche de celle, plus matérielle, de la peinture dans ce qu'elle offre de couleurs, de formes et d'agencements pour faire, elle, l'image, la construire.

C'est sans doute avec un Riopelle, *Espagne* (1951), que l'expérimentation est la plus trouble. Les coups de pinceau dont la toile porte la marque, dans le plus pur style de l'artiste, constituent probablement l'élément formel le plus apte à être perçu à travers les taches grasseuses de Bélanger. J'écris probablement parce qu'il est impossible de voir ce que Bélanger est parvenu à faire de cette œuvre. L'artiste s'est de toute évidence heurté à des questions de droits de reproduction et d'auteur. Dans la plupart des cas, il a pu obtenir sans trop de problèmes la permission

des artistes et ayants droit. Il aurait en effet été absurde qu'un Michael Merrill refuse les droits sur une œuvre qui en cite une autre, une gouache vinylique sur contreplaqué qui représente une œuvre de Jean-Pierre Gauthier présentée au MOCCA. Par contre, dans la salle principale de la Galerie Graff, certaines œuvres de *Dépeindre* nous apparaissent tournées vers le mur, face contre celui-ci. Il s'agit notamment de deux versions d'une huile sur toile de Jean-Paul Lemieux, *La Fête-Dieu à Québec* (1944), dont les droits de diffusion ont été refusés par la succession. Dans le cas d'*Espagne*, de Riopelle, l'œuvre n'existe que sous la forme d'un écran gris accroché au mur. Cette prise d'images, qui reposait sur des effets de reprise, de commémoration et de réduction essentialisante, a ainsi rencontré la logique mercantile et accaparante de la valeur de l'œuvre consacrée par la critique, la tradition, l'histoire et la conservation en d'augustes lieux. La *postproduire* ainsi menaçait apparemment son caractère vénérable.

Au regard des productions antérieures de l'artiste, j'aimerais risquer une hypothèse sur son esthétique. On dirait bien que l'image *démange* Gwenaël Bélanger, qu'elle l'irrite, comme quelqu'un de trop assuré, de trop rempli de lui-même nous impatient. Cette plénitude, il n'a de cesse de la déranger, de la mettre à mal, de la pousser dans ses confins ; d'éprouver son authenticité, si elle est photographique, ou son caractère vénérable, si elle est picturale. Avec *Dépeindre*, en travestissant des œuvres connues comme il le fait, il met aussi en cause son appropriation, le fait que quelqu'un puisse s'en réclamer le maître et évoquer des droits sur elle.

Sylvain Campeau a collaboré à de nombreuses revues tant canadiennes qu'européennes (Ciel variable, ETC, Photovision, Inferno). Il est également l'auteur des essais *Chambre obscure : photographie et installation*, *Chantiers de l'image* et *Imago Lexis*. Sur Rober Racine, ainsi que de cinq recueils de poésie. En tant que commissaire, il a aussi à son actif une trentaine d'expositions présentées au Canada et à l'étranger.



Dépeindre (Alfred Pellán, *Conciliabule*, 1945) n° 1, 2013, impression jet d'encre, 142 x 114 cm
Dépeindre (Paul-Émile Borduas, *Tropique*, 1955), 2013, impression jet d'encre, 97 x 75 cm