

Du paradis perdu à la religion de l'art From Paradise Lost to the Religion of Art

Pierre Rannou

Number 83, Winter 2015

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/73301ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les éditions esse

ISSN

0831-859X (print)

1929-3577 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Rannou, P. (2015). Du paradis perdu à la religion de l'art / From Paradise Lost to the Religion of Art. *esse arts + opinions*, (83), 42–47.

DU PARADIS
PERDU
À LA
RELIGION
DE L'ART

— PIERRE RANNOU —

FROM
PARADISE LOST
TO THE
RELIGION
OF ART



MATHIEU LATULIPPE, *WELCOME TO FABULOUS PARADISE LOST*, 2013.
PHOTO : PERMISSION DE L'ARTISTE | COURTESY OF THE ARTIST

L'exposition *Retour à Paradise Lost*¹ de Mathieu Latulippe peut, à certains égards, sembler une invitation à constater la présence de reliquats de la tradition chrétienne dans la conception du monde des Québécois. Dans le contexte des débats sur la véritable place de la laïcité dans la société québécoise contemporaine, une telle initiative pourrait s'avérer fort opportune. Cependant, rien n'indique clairement que la démarche de Latulippe s'inscrive dans ce contexte, voire qu'elle incite à renouer avec le patrimoine religieux. Même si le titre de l'exposition nous invite à réfléchir à la place qu'occupent certaines notions religieuses dans l'imaginaire culturel, il ne s'agit pas, en favorisant les associations entre le paradis et l'idée de la chute, du rachat, de la culpabilité et de l'Apocalypse, d'établir une sorte d'inventaire des concepts et des figures sacrées que peut sous-tendre cette présentation du travail récent de l'artiste. Il nous semble plus pertinent de nous interroger sur le sens du terme « retour » dans cet intitulé.

Si nous pouvons vraisemblablement penser qu'il s'agit, dans cette exposition, de remettre les pieds dans le jardin d'Éden, nous constatons, dès que nous entrons dans la salle, qu'il n'en est rien. À la vue de l'imposant *Shit Happens # 1*, droit devant, ou de *Welcome to Fabulous Paradise Lost*, à notre gauche, nous comprenons que le paradis en question est d'une autre substance, probablement plus allusive, plus conceptuelle. D'ailleurs, en observant cette dernière œuvre au graphisme et au lettrage typiques des enseignes de motel, nous saisissons que Latulippe nous incite à prendre la route pour un voyage dont la destination ne se dessine pas encore clairement. D'évidence, il s'agit moins de remettre les pieds dans des lieux jadis connus que de traverser des univers fascinants et troublants. Ceux-ci prennent l'allure de mondes touchés par des catastrophes naturelles et techniques ou encore d'une nature au caractère sauvage, non domestiquée, pouvant aussi bien apparaître comme un monde idéal qu'un lieu inquiétant, dégageant, la plupart du temps,

In some ways, Mathieu Latulippe's exhibition *Retour à Paradise Lost*¹ (Return to Paradise Lost) seems to invite viewers to note the presence of traditional Christian relics in Quebecers' conception of the world. Given the debates over exactly where laicity fits into contemporary Québec society, such an initiative may prove to be quite timely. However, there is no clear indication that Latulippe wishes to engage in this debate or that he is encouraging a renewed relationship with religious heritage. Even though the title of the exhibition asks us to reflect on how certain religious ideas are positioned in the cultural imagination, pointing out the associations between paradise and the idea of the fall, redemption, guilt, and the Apocalypse, there is no question of establishing a sort of underlying inventory of the concepts and sacred figures in this presentation of Latulippe's recent work. Rather, it seems more relevant to contemplate the meaning of the word "retour" (return) in the exhibition's title.

Although the title might lead us to believe that we will return to the Garden of Eden, we observe, when we enter the gallery, that Eden is nowhere in sight. With the imposing work *Shit Happens # 1*, to our right, and *Welcome to Fabulous Paradise Lost*, to our left, we understand that the paradise in question is of a different kind, probably more allusive, more conceptual. And when we look at the latter work, with its graphics and lettering typical of motel signs, we realize that Latulippe is inviting us on a road trip whose destination is not yet clear. It seems less about returning to places we once knew than about travelling through worlds both fascinating and disturbing—worlds seemingly affected by natural and technical catastrophes or characterized by wild, untamed nature; worlds that seem as disquieting as they do ideal; and worlds that mostly exude a strange impression of déjà-vu. It might be a good idea to recall here that in 2012, Latulippe devoted a large part of a creative residency² to

1. Mathieu Latulippe, *Retour à Paradise Lost*, Optica, un centre d'art contemporain, du 17 mai au 28 juin 2014.

1. Mathieu Latulippe, *Retour à Paradise Lost*, Optica, un centre d'art contemporain, May 17 to June 28, 2014.

2. This is the crossover program Résidence de recherche jeune création Montréal–Valence (France) between Optica and art3.

une étrange impression de déjà-vu. Il convient peut-être de rappeler ici qu'en 2012, l'artiste a consacré une grande partie² d'une résidence de création³ au visionnement de films de science-fiction et de la grande famille du cinéma fantastique et d'horreur, dans lesquels le motif de la fin du monde occupe une place de choix⁴. Il a par la suite entrepris de classer les images types de la représentation de la nature qu'on trouve dans les productions de ce genre et de les colliger (160 photogrammes tirés de films), sans commentaire, dans *Visions [Documents de recherche]*. Ainsi, s'il n'y a rien de très exceptionnel à ce que nous trouvons, dans l'exposition, des reproductions de couchers de soleil tirés de ce type de films – soit *Sans titre [Godzilla – 1998]* et *Sans titre [Jaws]* –, ou un segment de la trame sonore de *Night of the Living Dead* (1968), l'impression que nous avons de reconnaître certaines composantes des œuvres n'a rien d'exceptionnel non plus. D'ailleurs, la structure minimaliste blanche de *Shit Happens # 1* entretient autant de liens formels avec celle sur laquelle se rassemblent les volatiles du film *The Birds* (1963), d'Alfred Hitchcock, qu'avec les structures modulaires de Sol Lewitt. Par ce recours à des films cultes, l'artiste nous donne à voir l'oscillation constante entre les notions de sublime et de terreur fascinante qui traversent son travail.

Cette tendance esthétique se remarque aisément dans des œuvres comme *Baby Blues* et *Shit Happens # 2*, qui sont particulièrement inquiétantes : la première, avec son nid composé d'immenses débris industriels accueillant un œuf géant, et la seconde, avec sa fiente d'oiseau qui recouvre entièrement une voiture. Mais toutes les représentations de la nature produites par Latulippe ne sont pas aussi négatives, comme nous pouvons le constater dans *Il était une foi* ou *Monument [La petite maison dans la vallée]*, clins d'œil à des modèles utopiques fondés sur la cohabitation harmonieuse d'éléments sauvages et civilisés. Cependant, les représentations les plus intéressantes, mais aussi les plus ambiguës, sont celles qui s'articulent, dans un premier temps, autour de l'expérience du sublime – c'est-à-dire qu'elles induisent, dans l'esprit de celui qui les perçoit, l'idée de l'infini, de l'incommensurable –, mais qui, après un moment d'observation, deviennent préoccupantes. C'est le cas de *La chute*, vue des chutes Niagara⁵ dont émane un brouillard de la forme d'un champignon atomique, et de *No 3 [Blue, Yellow, Orange on Deep Black]*, où un immense ciel est constellé de satellites artificiels plutôt que des astres qu'on y trouve habituellement.



MATHIEU LATULIPPE, *BABY BLUES*, 2014.
PHOTO : PERMISSION DE L'ARTISTE | COURTESY OF THE ARTIST

watching science fiction, fantasy, and horror films³ focusing on the theme of the end of the world.⁴ He then classified the images according to the types of representations of nature found in productions of this kind and collated them (160 photograms taken from films), without commentary, in *Visions [Documents de recherche]*. Thus, it comes as no great surprise that the exhibition contains reproductions of sunsets drawn from this type of film—in the works *Sans titre [Godzilla–1998]* and *Sans titre [Jaws]*—or a segment of the sound track of *Night of the Living Dead* (1968); nor is it surprising that certain components of the works seem recognizable. In fact, the minimalist white structure of *Shit Happens # 1* is formally linked as much with the structure upon which the flocks in Alfred Hitchcock's

The Birds (1963) were assembled as with Sol Lewitt's modular structures. Through the use of such cult movies, Latulippe reveals the constant oscillation between the notions of the sublime and of mesmerizing terror that run through his work.

This aesthetic tendency is evident in works such as *Baby Blues* and *Shit Happens # 2*, which are particularly unsettling: the first is a nest, composed of immense pieces of industrial debris, holding a gigantic egg; the second consists of a car completely covered with bird droppings. But not all of Latulippe's representations of nature are this negative, as we can see in *Il était une foi* and *Monument [La petite maison dans la vallée]*, which nods to utopian models based on the harmonious cohabitation of the wild and the civilized. However, the most interesting representations, but also the most ambiguous, are those articulated, at first glance, around the experience of the sublime—that is, they induce, in the viewer's mind, the idea of the infinite, the unmeasurable—but that, after a moment of observation, raise concerns. Examples are

La chute, a view of Niagara Falls⁵ from which fog in the form of a mushroom cloud rises, and *No 3 [Blue, Yellow, Orange on Deep Black]*, in which an immense sky is studded with artificial satellites rather than the stars that one might expect to see.

Some of these works give the impression that Latulippe is reviving the preoccupations and concepts of romantic artists, who saw art as a means of access to knowledge and a way of making the invisible visible. They even advocated a religion of art, in which "God comes to the artwork due to the idealistic nature of the creative act."⁶ This vision of art has been largely abandoned today, but it seems that Latulippe nevertheless draws on it. Although he distances himself from the romantic artists' most prized

2. Si l'on considère la liste des films répertoriés, c'est au minimum une centaine d'heures que l'artiste a consacrées au visionnement des films.

3. Il s'agit du programme croisé Résidence de recherche jeune création Montréal-Valence (France) entre Optica et art3.

4. Sur ce cinéma de fin du monde, voir Peter Szendy, *L'Apocalypse cinéma. 2012 et autres fins du monde*, s.l., Capricci, 2012.

5. Pour un aperçu du caractère sublime des chutes Niagara, voir François-Marc Gagnon, « La forêt, le Niagara et le sublime », *Grandeur nature : peinture et photographie des paysages américains et canadiens de 1860 à 1918*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 2009, p. 33-36.

3. If we consider the list of films, Latulippe devoted at least a hundred hours to viewing movies.

4. On this end-of-the-world movie theme, see Peter Szendy, *L'Apocalypse cinéma. 2012 et autres fins du monde* (Capricci, 2012).

5. For an overview of the sublime nature of the Niagara Falls, see François-Marc Gagnon, "La forêt, le Niagara et le sublime," in *Grandeur nature: peinture et photographie des paysages américains et canadiens de 1860 à 1918* (Montréal: Musée des beaux-arts de Montréal, 2009), 33–36.

6. Olivier Schefer, "Religion de l'art et modernité," in *Traces du sacré* (Paris: Centre Pompidou, 2008), 46 (our translation).



MATHIEU LATULIPPE, *LA CHUTE*, 2013.
PHOTO : PERMISSION DE L'ARTISTE | COURTESY OF THE ARTIST



MATHIEU LATULIPPE, *MONUMENT (LA PETITE MAISON DANS LA VALLÉE)*, 2013.
PHOTO : PERMISSION DE L'ARTISTE | COURTESY OF THE ARTIST



MATHIEU LATULIPPE, *SHIT HAPPENS #1*, 2014.
PHOTO : PERMISSION DE L'ARTISTE | COURTESY OF THE ARTIST



MATHIEU LATULIPPE, SANS TITRE [GODZILLA-1998], 2013.
PHOTO : PERMISSION DE L'ARTISTE | COURTESY OF THE ARTIST

Certaines de ces œuvres donnent l'impression que l'artiste renoue avec les préoccupations et les concepts des artistes romantiques. Pour ces derniers, l'œuvre d'art était véritablement un moyen d'accès à la connaissance et avait pour fonction de rendre visible l'invisible. Ils prônaient même une véritable religion de l'art, où « Dieu vient à l'œuvre en raison du caractère idéaliste de l'acte créateur⁶ ». Si cette vision de l'art est aujourd'hui largement délaissée, il nous semble que Latulippe en tire toutefois parti, tout en se distanciant des représentations les plus prisées des artistes romantiques et du modèle messianique que ceux-ci promouvaient. Il en conserve, entre autres choses, l'idée du *Kunstchaos*, « seule réponse que le romantisme puisse apporter au désenchantement du monde⁷ ». Car, comme le signale Pierre Wat, « l'artiste romantique est celui qui fait œuvre de désorganisation⁸ », seule façon de s'opposer à toute forme de systématique, qui vise toujours l'élimination des contraires. Au-delà du contraste entre figure kitsch et structure minimale, art de « patenteux » et production culturelle de masse, du tragique et de l'humour qui se dégagent des œuvres, c'est l'impression d'un monde chaotique qui s'empare du visiteur de l'exposition, comme en témoigne la réception critique de celle-ci. L'évocation du monde en ruine au moyen d'une série d'instantanés, de stations, inspire le sentiment d'un désordre joyeux. Cette réunion de saisissements fragmentaires, qui s'impose comme un chaos artificiel et créatif, fait prendre conscience au visiteur que le monde tourne mal. Il ne s'agit pas, pour Latulippe, d'instaurer un projet néoromantique, mais plutôt, nous semble-t-il, de permettre, par l'entremise de ce chaos ordonné, de faire l'expérience d'un semblant d'unité dans un monde défailant.

6. Olivier Schefer, « Religion de l'art et modernité », *Traces du sacré*, Paris, Centre Pompidou, 2008, p. 46.

7. Pierre Wat, *Naissance de l'art romantique. Peinture et théorie de l'imitation en Allemagne et en Angleterre*, Paris, Flammarion, 1998, p. 118.

8. Ibid., p. 113.

Pierre Rannou, historien de l'art, a collaboré à différentes revues comme critique ou essayiste et rédigé plusieurs catalogues et opuscules d'exposition. Ses plus récentes collaborations à titre de commissaire sont *Michel Lamothe. Fréquenter le paysage*, Plein sud et Expression, 2013; *Connotations actuelles : regards sur notre diversité*, Musée des maîtres et artisans du Québec, 2013; *Carolina Hernández-Hernández. Aux derniers battements d'ailes*, Espacio México, 2012. Dernière publication : *L'œil dissipé. Notations fragmentées* (Créations Lou Sabourin, 2012, en collaboration avec l'artiste Lou Sabourin).



MATHIEU LATULIPPE, SHIT HAPPENS #2, 2014.
PHOTO : PERMISSION DE L'ARTISTE | COURTESY OF THE ARTIST

representations and the messianic model that they promoted, he has preserved, among other things, the idea of *Kunstchaos*, “the only response that romanticism can bring to the disenchantment of the world.”⁷ As Pierre Wat notes, “Romantic artists are those who make artworks from disorganization”⁸—the only way to oppose all forms of systematic structure, which always aims to eliminate incompatibilities. Beyond the contrast between kitsch figure and minimal structure, “outsider” art and cultural mass production, tragedy and comedy, what emanates from Latulippe’s works is the impression of a chaotic world that takes hold of visitors to the exhibition, as evidenced by its critical reception. The evocation of a world in ruins, through a series of snapshots or stations, inspires a sense of joyous disorder. This gathering of fragmentary shocks, presented as an artificial and creative chaos, makes visitors aware that not all is well in the world. It seems that Latulippe is intent not on establishing a neo-romantic project, but, through this ordered chaos, on experimenting with a semblance of unity in a failing world.

[Translated from the French by Käthe Roth]

7. Pierre Wat, *Naissance de l'art romantique. Peinture et théorie de l'imitation en Allemagne et en Angleterre* (Paris: Flammarion, 1998), 118 (our translation).

8. Ibid., 113 (our translation).

Pierre Rannou is an art historian who has contributed essays and critiques to magazines and written a number of exhibition catalogues and short works. As a curator, his most recent projects are *Michel Lamothe. Fréquenter le paysage*, Plein sud et Expression, 2013; *Connotations actuelles : regards sur notre diversité*, Musée des maîtres et artisans du Québec, 2013; and *Carolina Hernández-Hernández. Aux derniers battements d'ailes*, Espacio México, 2012. His most recent publication is *L'œil dissipé. Notations fragmentées* (Créations Lou Sabourin, 2012, in collaboration with artist Lou Sabourin).