

008618

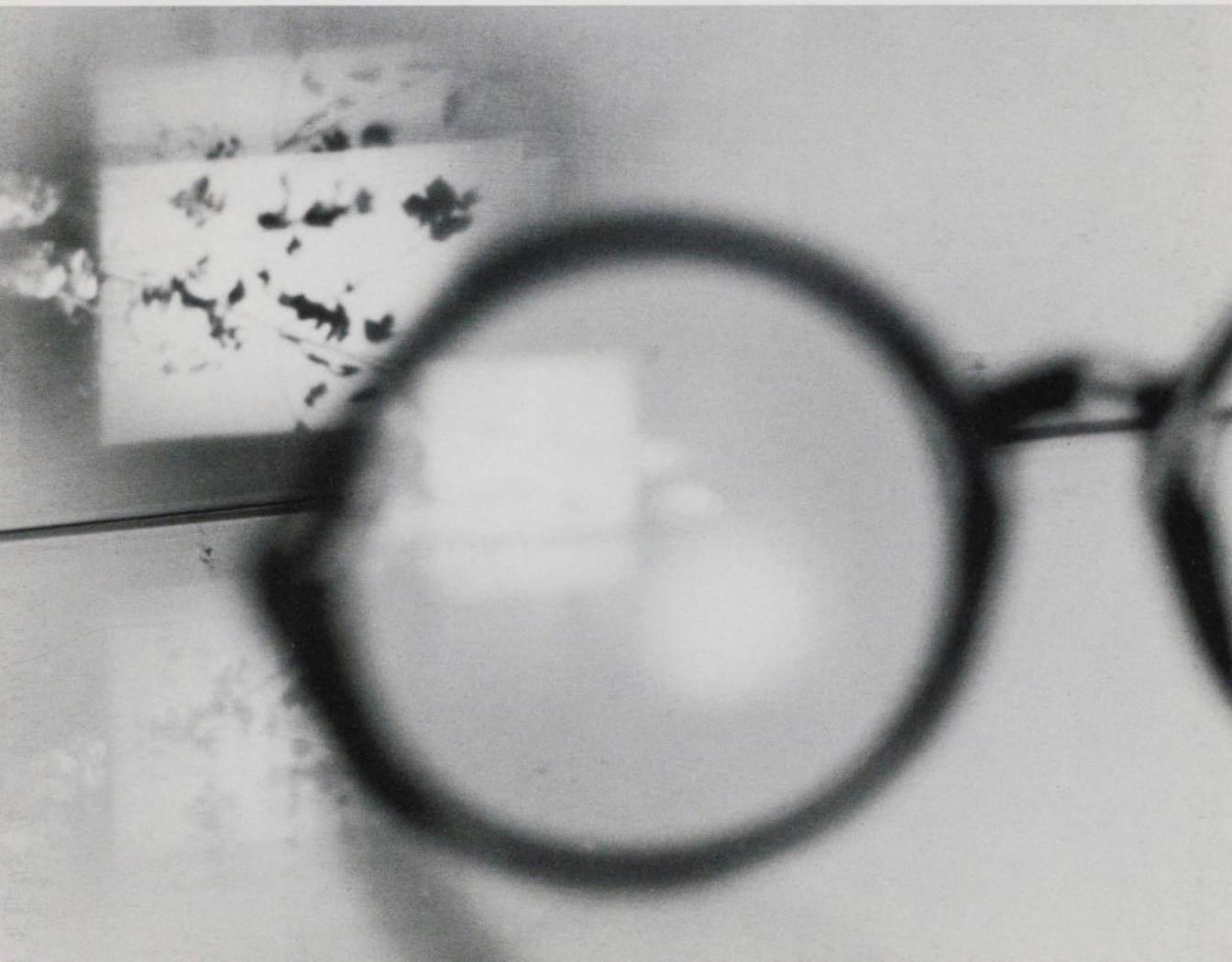
 MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL

[Série Projet 14]

**JEAN-FRANÇOIS
CANTIN**

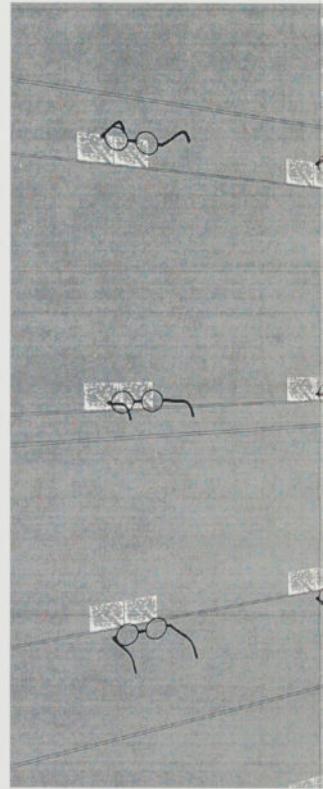
10 | 29
décembre 1994 | janvier 1995

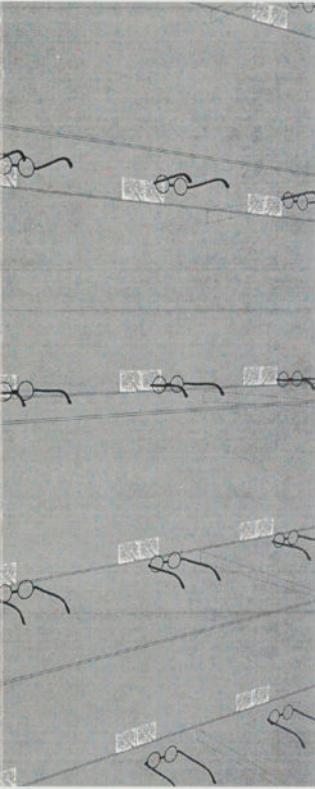
Le Rêve d'une ombre



Ombres projetées

Depuis ses débuts, le travail de Jean-François Cantin se déploie avec une remarquable cohérence. Et ce, malgré peut-être l'impression de dispersion qui pourrait résulter d'un jugement un peu trop rapide sur quinze années de pratique. Issu des beaux-arts dont il bénéficie de la formation on ne peut plus classique, Cantin est d'abord associé à la vidéo. En même temps, il explore la performance. Puis, changement de cap en apparence, la lumière semble s'être installée au cœur de ses préoccupations esthétiques. Il entreprend alors et approfondit pendant plusieurs années une recherche sur les projections lumineuses, réalisées à partir de dispositifs optiques liés au photographique¹. Jusqu'aujourd'hui, où il nous propose *Le Rêve d'une ombre*, une installation dont le titre évocateur est tiré d'un vers du poète grec Pindare². □ C'est autour du double postulat voir/être vu que semble s'organiser l'ensemble du projet artistique de Cantin. Dans les premières années, l'artiste lui-même (ou son substitut) est souvent porteur de la proposition. C'est l'époque de *Propos type*, et celle d'une pratique ponctuelle de la performance. Plus tard, la lentille, prolongement, métaphore de l'œil, semble se substituer à l'artiste : elle capte et offre des vues; elle recueille et concentre l'information visuelle qu'elle projette ensuite sur tout ce qui peut faire écran. Dans l'ensemble de ce travail se manifestent des récurrences, véritables balises d'une recherche soutenue, que chaque nouvelle œuvre approfondit un peu plus. □ Ainsi, qu'il s'agisse, entre autres, de vidéo, de projections lumineuses, il y a à chaque fois présence et nécessité de l'écran, porteur d'images, où la projection est à la fois un phénomène physique et psychologique; l'image devient écran à son tour, où l'imaginaire du spectateur peut trouver un terrain propice à son déploiement. Corollaire de cette observation, l'illusion semble également parcourir tout le travail. On se rappellera le jeu illusoire de la bande élastique de *Propos type*, et les travaux sur la lumière, à l'intensité presque tactile, palpable, qui recelaient par ailleurs des qualités disposant à la concentration, à la contemplation ou encore à la projection et à l'errance de l'imagination. □ Autre constante, le travail à chaque fois se sera développé sous forme d'installation, sorte de laboratoire, lieu davantage ouvert qui prédispose à l'expérimentation des divers langages esthétiques. À chaque fois également, l'œuvre en acquerra un caractère de fragilité, de précarité à la limite, tant l'accent était mis sur la relative modestie et la simplicité des moyens mis en œuvre. □ Enfin, ces images fragiles, vacillantes, tremblotantes, presque animées par moments, retiennent le spectateur, le forcent à s'arrêter, à se déplacer (s'approcher, s'éloigner), l'amènent à une certaine participation, jusqu'à faire partie de l'œuvre, jusqu'à faire corps avec elle, (la bande élastique de *Propos type*). L'aspect cinétique de ces images trouve inmanquablement son pendant dans une contribution plus active du spectateur, induite par l'œuvre elle-même. □ À l'évidence la plus complexe à ce jour, la récente installation de Cantin, *Le Rêve d'une ombre*, a tous les caractères d'une œuvre de synthèse. S'y retrouvent, rassemblées, les grandes préoccupations de l'artiste : techniques, esthétiques et philosophiques. Sur le plan technique, cette installation fait appel à deux procédés distincts de fabrication de la même image. D'abord, il y a celle, unique et de grand format, représentant l'ombre d'une branche d'arbre, dénudée, agitée par le vent. Elle est artisanalement produite par la projection d'une source lumineuse sur un mur; entre les deux intervient un corps opaque — en l'occurrence une branche d'arbre — qui, de la sorte, est projeté, reproduit. Lui fait face, sur le mur opposé, sa démultiplication, obtenue au moyen de lentilles fixées sur des montures de lunettes disposées sur des tablettes de verre et dont chacune reprend cette image unique, tout en la projetant. □ Sur la fabrication de ces images, aucun mystère n'est entretenu. Bien au contraire, tout le dispositif est là, bien en vue, déclinant leur pouvoir de fascination et d'évocation. Parlant de





l'installation dont elles constituent le cœur, l'artiste utilisera le qualificatif de cinématographique. Comme au cinéma — l'une d'entre elles en partage le format et toutes, le cinétisme —, ces images font illusion. Et les illusions, depuis toujours, ont un pouvoir réel sur les individus. Au cinéma, elles font rire ou émeuvent. Dans cette installation, elles prennent en quelque sorte la couleur des Vanités, ce genre pictural ancien qui soulignait le caractère fragile et fugitif de l'homme et de toute chose ici-bas. □ Cette image qu'a choisie Cantin a pratiquement la force de l'archétype. Sous cette ombre sinistre d'une branche d'arbre, nue, agitée par le « vent », affleure symboliquement la condition humaine³, vouée à la solitude, à l'éphémère, à la désolation et à la mort. Et c'est là, en fait, tout le sens du vers de Pindare, tel que traduit par Yourcenar. Cette ombre a la fonction du crâne ou encore de la pelure spiralée du citron, deux composantes récurrentes et obligées des Vanités du XVII^e siècle. Elle fait office de miroir en nous renvoyant aux premiers signes de notre déchéance prochaine. Elle amène à l'introspection sur notre propre fin. □ Outre la valeur fortement connotée de l'image et du mot lui-même, ombre — ne dit-on pas être l'ombre de soi-même, le

royaume des ombres? —, s'insinue par ailleurs la présence de la photographie dans le dispositif élémentaire qu'a choisi Cantin pour la projection principale. Comme dans le procédé photographique, l'image se révèle par la lumière, par les variations d'intensité qu'entraîne ici la présence d'un corps dans son champ. Comme en photographie, cette présence est faite d'ombre et de lumière. Et ce rapprochement n'est pas sans rappeler la dimension « Vanité » de la fonction photographique, telle que l'a exprimée Roland Barthes dans *La Chambre claire*, à travers le « ça-a-été », relié à la mort⁴. □ Mais si c'est bien là la première et forte impression qui se dégage de la représentation grand format, sur le mur opposé cependant, c'est par la transposition, le dédoublement, que cette impression première, relative au temps, est évoquée. Comme si se rejouait ici, dans l'intimité, la petite histoire de notre rencontre récente avec l'œuvre où, symboles de nous-mêmes, lunettes (attribut de l'individu et généralement signe de son vieillissement) et lentilles (métaphore de l'œil humain, fenêtre entre la réalité et l'intime) sont face à une nouvelle projection de l'image, qu'elles réfléchissent et recréent par ailleurs. Ici, chacune des représentations, identique, devenue minuscule, nous ramène au mur d'en face et nous rappelle l'exercice personnel de réflexion qu'elle a d'abord provoqué (et qu'elle n'en continue pas moins de provoquer, sous sa forme démultipliée). Physiquement, ces images exigent une proximité (on s'approche, on se penche même), exercice en tout point semblable à ce qui s'est joué ou se joue sur le plan psychique (un moment de réflexion, un retour sur soi). □ Et si, dans l'ensemble de cette installation, il est question du temps — de sa fuite principalement, des marques qu'il laisse, de ses signes, des absences qu'il crée —, curieusement, dans sa seconde partie, la dimension qu'il prend dans l'acte contemplatif qui s'ensuit ne saurait être évacuée : absorbé, l'individu fait cette fois l'expérience de son abolition. C'est le temps arrêté en quelque sorte dans l'instant d'introspection, physiquement rendu et doublement aboli par la simultanéité d'un présent, par la démultiplication d'un même moment (d'une même

image), au mépris ou presque de l'espace⁵. □ Alors qu'à ses débuts, sa (la) présence physique occupait une place certaine dans ses travaux, Cantin y a petit à petit renoncé. Dans ses projections lumineuses, à l'exception de l'anthropomorphisme de certaines formes, toute présence humaine a également été évacuée peu à peu. Mais jamais peut-être aussi franchement que dans *Le Rêve d'une ombre*, où cette absence est flagrante, dite, soulignée par des signes. Paradoxalement, jamais non plus travail de Cantin ne nous aura aussi clairement et habilement entretenus de la condition humaine. ■ Gilles Godmer



1. La lentille et l'ampoule au tungstène constituent la matière première de ce travail.
2. Yourcenar, Marguerite, *La Couronne et la Lyre. Poèmes traduits du grec*, Paris, Poésie Gallimard, 1990, p. 170.
3. Le procédé n'est pas sans rappeler le célèbre mythe de la caverne que l'on retrouve au livre septième de *La République* de Platon, et qui a pour fonction d'illustrer le rapport entre la connaissance et la condition humaine : l'homme ne serait d'abord sensible qu'à l'ombre des choses.
4. « Je sais maintenant qu'il existe un autre *punctum*, c'est le Temps, c'est l'emphase déchirante du noème "ça-a-été", sa représentation pure. » Barthes, Roland, *La Chambre claire*, Paris, Éditions de l'Étoile, Gallimard / Le Seuil, 1980, p. 143-148 et aussi 30-33.
5. « La mort n'est pas un événement de la vie. La mort ne peut être vécue. Si l'on entend par éternité, non pas une durée temporelle infinie, mais l'intemporalité, alors celui-là vit éternellement qui vit dans le présent. Notre vie est tout autant sans fin que notre champ de vision est sans limite. » Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, Paris, Tel Gallimard, 1992, p. 104.

Le Rêve d'une ombre, 1994

Installation

Branche d'arbre, potence de métal, ventilateur, projecteur d'éclairage à focale variable, acier, verre, lunettes et rideaux noirs

Photos : Michel Dubreuil

JEAN-FRANÇOIS CANTIN

Né à Montréal (Québec), en 1958.
Étudie à l'École d'art du Musée des
beaux-arts de Montréal de 1975 à 1977.
Vit et travaille à Montréal.

EXPOSITIONS INDIVIDUELLES

- 1991 Espace Fabula, Salerne, Italie.
Expression, Saint-Hyacinthe (QC).
- 1990 *Lanterne*, Interference Gallery, Toronto (Ont.).
- 1987 *Appareil incandescent*, Saw Gallery, Ottawa (Ont.).
- 1986 *Appareil incandescent et autres dispositifs*, Galerie Noctuelle / Michel Groleau, Montréal (QC).

EXPOSITIONS COLLECTIVES

- 1994 *Palomar ou le Voyeur captif*, 5235 Côte-des-Neiges, Montréal (QC). — Catalogue.
- 1991 *Quelques optiques du photographique*, Maison de la culture Frontenac, Montréal (QC).
— Organisée par Dazibao. — Feuilleton.
Parallel Allegory, Museum of Holography, New York, N. Y. États-Unis.
- 1990 *Visions 90*, CIAC - Centre international d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC). — Feuilleton.
- 1988 *Montréal / Berlin 88-89*, Centre Saidye Bronfman — La galerie d'art, Goethe-Institut Montréal;
La galerie d'art Lavalin, Montréal (QC). — Itinéraire en 1989 : Westend Bahnhof, Berlin, Allemagne. — Catalogue.
- 1987-88 *Artist in Residence*, Interference Hologram Gallery, Toronto (Ont.).
- 1983 *P.R.I.M.* — *Video Pool*, Plug-In, Winnipeg (Man.).
- 1982 *Vidéo du Québec*, présentation organisée par le Service des expositions itinérantes du Musée d'art contemporain, Montréal (QC). — Itinéraire au Québec en 1982 et 1983 : Musée d'art contemporain, Montréal;
Centre d'exposition Drummond, Drummondville; Galerie d'art de Matane, Matane; Langage Plus, Alma;
Cégep de Valleyfield, Valleyfield; Collège de Joliette, Joliette. — Catalogue.
Vidéo Cabaret, Véhicule Art, Montréal (QC).
- 1981 *Le Théâtre pour une spéculation...*, installation au 10, avenue des Pins Ouest, 3^e étage, Montréal (QC). — Collaboration.
- 1978 *Tendances actuelles au Québec*, Musée d'art contemporain, Montréal (QC). — Catalogue.
Transfert, Véhicule Art, Montréal (QC).
- 1977 *Exposition des étudiants*, École d'art du Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal (QC).

INSTALLATIONS PERMANENTES IN SITU

- 1993 *Présence*, Monument National, École nationale de théâtre du Canada, Montréal (QC).
Séjour, Monument National, École nationale de théâtre du Canada, Montréal (QC).

PERFORMANCES

- 1984 *L'Hybride Pi 3,1415926...*, Université du Québec à Montréal, Studio J 2020, Montréal (QC).
— Concepteur de l'événement.
- 1983 *L'Hybride Pi 3,1415926...*, Université du Québec à Montréal, salle Alfred-Laliberté, Montréal (QC).
— Concepteur de l'événement.
- 1978 *Propos type*, Tele-Performance — Fifth Network Symposium — Masonic Temple, Toronto (Ont.).

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

Catalogues et feuilleton d'expositions

- 1991 Archambault, Marc. — «Quelques optiques du photographique». — *Quelques optiques du photographique* : Jean-François Cantin, Denis Farley, Yves O'Reilly. — Montréal : Dazibao, 1991. — N. p.
- 1988 Wiestler, Hermann. — «Jean-François Cantin». — *Montréal / Berlin 88-89*. — Montréal : Centre Saidye Bronfman — La galerie d'art, Goethe-Institut Montréal; La galerie d'art Lavalin; Berlin : Karl Hofer Gesellschaft; Hochschule der Künste, 1988. — P. 34-36
- 1982 Duchaine, Andrée. — «Propos type». — *Vidéo du Québec*. — Québec : Ministère des Affaires culturelles, 1982. — P. 20, 37
- 1980 Godmer, Gilles. — «La vidéo». — *Tendances actuelles au Québec*. — Québec : Ministère des Affaires culturelles, 1980. — P. 149, 152

Articles de presse et de périodiques

- 1991 Dumont, Jean. — «Qu'en est-il du réel?». — *Le Devoir*. — (11 mai 1991). — P. C-10
- 1990 Cron, Marie-Michèle. — «Lanternes magiques». — *Voir*. — N° 186 (du 2 au 8 août 1990). — P. 14
- 1989 Gravel, Claire. — «Montréal / Berlin». — *ETC Montréal*. — N° 7 (Printemps 1989). — P. 60-61
- 1988 Duncan, Ann. — «Montreal-Berlin exchange highlights artistic diversity». — *The Gazette*. — (29 octobre 1988). — P. H-4
- 1983 Brousseau, Jean-Paul. — «La danse fait un saut quantique». — *La Presse*. — (4 mai 1983). — P. G-3
- Binda, Mandizia. — «Une expérience sans chaleur». — *Le Devoir*. — (2 mai 1983). — P. 7
- 1978 Racine, Rober. — «Télé-performances / Toronto». — *Parachute*. — N° 13 (Hiver 1978). — P. 11-13
- Racine, Rober. — «Jean-François Cantin / Propos type». — *Centerfold*. — Vol. 3, n° 1 (December 1978). — P. 40-42

Le Rêve d'une ombre est une exposition organisée par le Musée d'art contemporain de Montréal et présentée du 10 décembre 1994 au 29 janvier 1995. • Conservateur : Gilles Godmer • Cette publication a été réalisée par la Direction de l'éducation et de la documentation, • Éditrice déléguée : Chantal Charbonneau • Révision et lecture d'épreuves : Olivier Reguin • Secrétariat : Sophie David • Conception graphique : Lumbago communication visuelle • Impression : Reprotech • Le Musée d'art contemporain de Montréal est une société d'État subventionnée par le ministère de la Culture et des Communications du Québec et bénéficie de la participation financière du ministère du Patrimoine canadien et du Conseil des Arts du Canada. © Musée d'art contemporain de Montréal, 1994. 185, rue Sainte-Catherine Ouest, Montréal (Québec) H2X 1Z8. Tél. : (514) 847-6226.

[Project Series 14]

J E A N - F R A N Ç O I S C A N T I N

December 10, 1994 to
January 29, 1995

Projected Shadows

Since the start of his career, Jean-François Cantin's work has shown a remarkable consistency, despite the impression of fragmentation that may result from an over-hasty appraisal of his fifteen-year practice. Following a strongly traditional training in the fine arts, Cantin's first interest was video. During this early period he also explored the medium of performance. Then, in an apparent change of direction, light became the focus of his aesthetic investigations. He embarked on a study of light projections, developed over a number of years, using optical devices associated with photography.¹ The recent installation on view here takes its evocative title, *Le Rêve d'une ombre* (A Shadow's Dream), from a line by the Greek poet Pindar.² □ The central preoccupation of Cantin's artistic approach seems to be the "see/be seen" dichotomy. At the outset, the bearer of the message was the often the artist himself (or his surrogate). This was the period of *Propos type* and of a brief foray into performance. Later, the lens, that metaphorical extension of the eye, seems to have taken the place of the artist: it captures and presents views; it gathers and concentrates visual information, which it then projects onto anything that can serve as a screen. Throughout this work there are recurrences, landmarks in a sustained exploration that each new work pushes a little further. □ Whatever the medium — video or light projections — there is always the need for and presence of a screen, a bearer of images, a support for the projection that is a simultaneously physical and psychological phenomenon; moreover, the image itself becomes a screen, a place where the spectator's imagination can roam free. Linked to this element is the illusion that runs through the work like a thread: the illusory effect of the elastic band in *Propos type*, for example, and the various works involving light — light so intense it is practically tactile, palpable, light with qualities that encourage concentration, contemplation, projection and the unfettering of the imagination. □ Another constant is the installation form, which is employed regularly as a kind of laboratory, providing an openness that favours experimentation with the various languages of art. And the work always conveys a feeling of fragility, almost of precariousness, so strong is the emphasis on the relative modesty and simplicity of the means employed. □ Finally, these fragile, vacillating, flickering images — sometimes almost animate — grab the attention, force the spectator to stop, move (forwards or backwards), participate and even become part of the work (*viz.* the elastic band of *Propos type*). The images' kinetic dimension is invariably echoed in the more active contribution of the spectator, induced by the work itself. □

Cantin's recent installation *Le Rêve d'une ombre*, the most complex to date, has all the characteristics of a synthesis. For it combines in a single work all the artist's principal concerns — technical, aesthetic and philosophical. Technically speaking, the installation employs two distinct processes to create and recreate the same image. First, there is the single, large-scale image formed by the shadow of a bare tree branch, tossing in the wind. This image is simply produced by the projection of a light source onto a wall; between the two is an opaque form — the branch — whose shape is thus projected and reproduced. On the wall opposite is a multiplied version of the same image, achieved by means of lenses mounted on spectacle frames arranged on glass shelves, each one of which captures and projects the single image. □ No mystery is made of the way in which these images are created. On the contrary, the whole device is there for all to see, increasing tenfold the images' power to fascinate and evoke. The artist describes the installation of which they are the focal point as cinematographic. As in cinema — one of them shares all the features, including format and movement — the images create illusions. And illusions have always had real power over people. In the cinema, they make them laugh or move them. In this installation, they seem to recall the notion of *vanitas*, borrowing from an earlier pictorial genre that emphasized the fragile and fleeting nature of humanity and all things worldly. The image chosen by Cantin almost has the power of an archetype. Lurking just beneath the dramatic shadow of a stark and wind-tossed branch is, symbolically, the human condition,³ a condition of solitude, ephemerality, desolation and death. And this, in fact, is the central meaning of Pindar's poem as translated by Yourcenar. The shadow plays the same role as the skull or the spiralled lemon peel that are two recurring and necessary features of seventeenth-century *vanitas* paintings. It acts as a mirror, showing us the early signs of our imminent downfall. It compels reflection on our own fate. □ Apart from the strong connotations of the image and of the word "shadow" — do we not talk of someone being a shadow of their former selves? and speak of the "the shades" as the abode of the spirits of the dead? — there is a photographic dimension to the simple device Cantin uses for the main projection. As in the photographic process, the image is revealed here by light, by the variations in intensity resulting from the presence of an object within its field. As in photography, this presence is composed of shadow and light. And this similarity recalls the *vanitas* aspect of photography, explained by Roland Barthes in *Camera Lucida* in terms of the "that-has-been", related to death.⁴ □ However, while this is the first and most powerful impression created by the large image, on the opposing wall it is through transposition and repetition that the initial impact is conjured up. It is like a small-scale instant replay of the details of our recent encounter with the work; a replay in which symbols of humanity — the glasses (an individual's personal possession and generally an indication of their aging) and the lenses (a metaphor for the human eye, a window between reality and the inner self) are faced with a new projection of the image, which they reflect and recreate elsewhere. Here, each of the images, identical but tiny, sends us back to the opposite wall and reminds us of the private contemplation that it initially sparked (and that it continues to spark, in a multiplied form). Physically, these images require a certain proximity (we move closer, bend down even), which is exactly what has already occurred and continues to occur psychologically (a moment of contemplation, then serious reflection). □ And though the installation as whole is concerned with the notion of time — largely its passage, the traces it leaves behind, its signs and the absences it creates — curiously, in the second part of the work, time's role in the contemplative act it involves is obliterated: absorbed, the individual experiences the abolition of time. It is as if time stops at the instant of introspection, physically exhausted and doubly abolished by the simultaneity of a certain present, by the multiplication of a single moment (of a single image), in defiance — or almost — of space.⁵ □ While at the start of Cantin's career physical space (his own and in general) occupied a definite place in his works, it has been progressively renounced. In his light projections — apart from the anthropomorphism of certain forms — all human presence has also been gradually eliminated. But never, perhaps, so markedly as in *Le Rêve d'une ombre*, where the absence is flagrant, declared, underlined by signs. Paradoxically, never has Cantin's work spoken to us so clearly and so masterfully of the human condition. ■ Gilles Godmer (*Translated by Judith Terry*)

1. The lens and the tungsten bulb are the raw material of this work.
2. Marguerite Yourcenar, *La Couronne et La lyre. Poèmes traduits du grec*, (Paris: Poésie Gallimard, 1990), p. 170.
3. The process recalls the famous allegory of the cave, recounted in the seventh book of Plato's *Republic*, which is designed to illustrate the relationship between consciousness and the human condition: man is initially aware only of the shadows of things.
4. "I now know that there exists another *panctum*... [it] is Time, the lacerating emphasis of the *noème* ("that-has-been"), its pure representation." Roland Barthes, *Camera Lucida*, translated by Richard Howard (New York: Hill and Wang, 1994), p. 96.
5. "Death is not an event in life: we do not live to experience death. If we take eternity to mean not infinite temporal duration but timelessness, then eternal life belongs to those who live in the present. Our life has no end in just the way in which our visual field has no limits." Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus* (London: Routledge & Kegan Paul, 1974), 6.4311, p. 72.