

Stéphane La Rue **Panoramas et autres vertiges**



MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL
Québec ■■

Stéphane La Rue **Panoramas et autres vertiges**

Réal Lussier

Musée d'art contemporain de Montréal
Du 3 mai au 5 août 2001

Stéphane La Rue

Panoramas et autres vertiges

Une exposition organisée par le Musée d'art contemporain de Montréal et présentée du 3 mai au 5 août 2001

Conservateur : Réal Lussier

Documentation biobibliographique : Éline Bégin

Cette publication a été réalisée par la Direction de l'éducation et de la documentation du Musée d'art contemporain de Montréal.

Éditrice déléguée : Chantal Charbonneau

Révision et lecture d'épreuves : Olivier Reguin

Traduction et lecture d'épreuves : Erin Moure

Conception graphique : Fleury/Savard, design graphique

Photographie : Guy L'Heureux

Impression : Imprimerie Quad

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, 2001

Dépôt légal : 2001

Bibliothèque nationale du Québec

Bibliothèque nationale du Canada

Données de catalogage avant publication (Canada)

Lussier, Réal, 1946–

Stéphane La Rue : panoramas et autres vertiges

Catalogue d'une exposition présentée au Musée d'art contemporain de Montréal, Québec, du 3 mai au 5 août 2001.

Comprend des réf. bibliogr.

Texte en français et en anglais.

ISBN 2-551-21312-6

1. La Rue, Stéphane – Expositions. 2. Peinture canadienne-française – Québec (Province) – Expositions. I. La Rue, Stéphane. II. Musée d'art contemporain de Montréal. III. Titre.

ND249.L3A4 2001 759.11 C2001-940453-0F

Tous droits de reproduction, d'édition, de traduction, d'adaptation, de représentation, en totalité ou en partie, réservés en exclusivité pour tous les pays. La reproduction d'un extrait quelconque de cet ouvrage, par quelque procédé que ce soit, tant électronique que mécanique, en particulier par photocopie ou par microfilm, est interdite sans l'autorisation écrite du Musée d'art contemporain de Montréal, 185, rue Sainte-Catherine Ouest, Montréal (Québec) H2X 3X5.

L'artiste tient à remercier Réal Lussier ainsi que toutes les personnes du Musée d'art contemporain de Montréal qui ont contribué à cette exposition. Ses remerciements vont également à Roger Bellemare, Martin Bourdeau, Mario Côté, Raymond Lavoie et Francine Savard. Enfin, il remercie tout particulièrement Anouk Pérusse-Bell, Monique et Jean La Rue. Sa reconnaissance s'adresse aussi au Conseil des Arts du Canada de même qu'au Conseil des arts et des lettres du Québec.

Couverture : *Étendue* (détail), 2001



Entre le vertige et l'extase	4
Réal Lussier	
Between Vertigo and Ecstasy	17
Réal Lussier	
Biobibliographie sélective	22
Liste des œuvres	24

Entre le vertige et l'extase

Dès la fin du XIX^e siècle, le peintre Maurice Denis formulait l'assertion suivante : « Se rappeler qu'un tableau, avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées¹. » Aussi on ne peut se surprendre que tout au long du siècle suivant, des artistes se soient employés à rejeter la représentation de la réalité pour se concentrer tout particulièrement sur les questions fondamentales de la peinture en tant que telle. Cette réflexion sur les moyens propres à la peinture et sur ses éléments constitutifs sera en fait l'un des traits fondamentaux de l'art du XX^e siècle.

Dans le contexte actuel, tout un pan de l'art se nourrit encore de préoccupations qui relèvent de la nature spécifique du médium pictural. Si cet art peut sembler, à première vue, se limiter le plus souvent à une réappropriation de réflexions antérieures ou, au mieux, à une reformulation, il se révèle dans les faits le lieu d'expériences complexes et de renouvellements enrichissants. À cet égard, le paysage artistique québécois ne fait pas exception et se distingue avec une nouvelle génération de peintres qui ont l'audace et la détermination de reconsidérer les préceptes d'une peinture « formaliste » et d'en emprunter certains aspects, non comme un carcan, mais bien comme un cadre de réflexion leur permettant de nourrir de nouvelles approches du langage pictural. Parmi ces artistes, Stéphane La Rue se signale comme l'un de ceux qui relèvent avec finesse le défi de renouveler les paramètres d'une peinture de tendance « réductionniste ».

Depuis un certain temps déjà, le travail de La Rue affiche une conception du tableau où celui-ci s'affirme tout autant comme surface que comme simple objet. En fait, si l'artiste manifeste une attention très particulière au traitement de la surface, laquelle révèle plus ou moins perceptiblement l'intervention du pinceau, il est amené par les caractéristiques matérielles et conceptuelles du tableau à considérer initialement son aspect sculptural. Usant d'un vocabulaire restreint, c'est-à-dire s'en tenant à l'emploi de la seule couleur blanche sur un support, La Rue se consacre en quelque sorte entièrement à la peinture pour elle-même, ce qui implique pourtant, avant même l'application de la couleur, le choix du format, du châssis, de la nature du support, de la taille des pinceaux, du ton du blanc.

Au delà des apparences, l'attitude de La Rue ne repose pas exclusivement sur une planification conceptuelle du tableau. Au contraire, si la complexité de l'œuvre peut laisser penser que l'artiste se limite au support et à la couleur blanche pour démontrer de manière programmatique la diversité des possibilités, il ne s'agit pas là d'une intention première. Les tableaux de La Rue sont bien trop marqués par des inclinations spontanées pour comporter un caractère directement démonstratif ou didactique. En fait, le peintre fait les choses selon son intuition bien plus qu'il n'essaie de justifier ces choses par avance. Essentiellement, les limites qu'il s'est données lui permettent de mieux solliciter les effets illusionnistes du tableau en accordant une très grande importance au processus de peindre.

La démarche picturale de Stéphane La Rue est inévitablement tributaire d'un arrière-plan historique. C'est en particulier en regard d'une peinture américaine des années 60 et 70 qu'il faut avant tout situer l'approche de l'artiste,



sans toutefois occulter l'influence que le travail des peintres plasticiens québécois a pu avoir sur sa formation et sa réflexion. Dès le milieu des années 50, de jeunes artistes montréalais s'engageaient résolument dans une direction esthétique qui prônait l'autonomie du tableau en tant qu'objet en proposant une pratique picturale entièrement réservée aux « faits plastiques ». Les développements subséquents de cette position devaient aboutir d'une certaine manière à un langage proche de l'abstraction postpicturale américaine, en mettant l'accent sur le pouvoir de structuration et d'expression de la couleur pure. C'est toutefois dans le caractère simplificateur de l'art minimal qu'on retrouve en substance l'esprit du travail de La Rue. Cela s'exprime tant par une disposition à la réduction et à la clarté des formes que dans une économie des moyens au profit d'une structure simple, comme dans une affirmation de la réalité physique de l'œuvre.

Cependant, cette approche minimaliste, chez un artiste pour qui le tableau est d'abord vu comme simple objet, l'a conduit à affirmer la surface, une surface qui fait illusion. C'est ici, entre autres aspects, que se distingue l'attitude de La Rue, en réintroduisant la notion d'espace illusionniste dans l'œuvre. La surface est en quelque sorte réactivée pour permettre à l'empreinte ou la trace laissée par le pinceau de faire image. De plus, la dialectique fond-forme devient l'un des traits significatifs du tableau lorsque le peintre y exploite le décalage de plusieurs plans successifs. Cette pratique introduit alors un effet de tension entre le vide que peut suggérer la surface monochrome et les différents plans qui se laissent apercevoir à la marge de cette surface.

Après avoir privilégié récemment le format carré pour des œuvres où il explorait pour la première fois les divers effets perceptifs que peuvent engendrer de légers glissements de plans les uns par rapport aux autres, tout comme celui du support lui-même par rapport à son cadre, Stéphane La Rue a entrepris une nouvelle série de travaux dont les formats sont non seulement très différents, mais aussi plus imposants. Avec le choix de ces nouvelles conditions, il s'emploie à montrer comment le processus de peindre lui-même peut susciter dans l'œuvre un espace ouvert.



C'est à cette production récente qu'appartiennent les œuvres de l'exposition réunies sous le titre *Panoramas et autres vertiges*. On y retrouve essentiellement deux groupes de tableaux qui se distinguent soit par leur forte horizontalité, soit par leur stricte verticalité. Tous traités de manière plutôt similaire et exécutés sur toile de lin, sauf pour un diptyque où il s'agit d'une toile de coton, ces tableaux se présentent comme de grands monochromes blancs. À l'observation, ils révèlent d'abord, à leur périphérie, un travail de décalage successif de plans, ceux-ci constitués par des couches de peinture superposées et partiellement transparentes, qui tantôt laissent apparaître la toile crue en bordure, tantôt peuvent s'étendre jusqu'à la limite de la surface. D'autre part, les tableaux font aussi voir, selon les conditions de proximité, d'angle et de lumière, de subtiles textures provenant du traitement de la matière picturale et où se manifestent tant les caractères particuliers du pinceau que les impulsions contrôlées de l'artiste. Enfin, ces œuvres retiennent encore l'attention par l'épaisseur de leur châssis, qui est suffisamment importante pour leur conférer un certain aspect sculptural.

Ce qui ressort dans un premier temps du choix des formats des tableaux, c'est le désir de l'artiste de confronter le spectateur à une expérience physique. Avec leur horizontalité ou leur verticalité excessive, selon le cas, les tableaux refusent de se livrer entièrement dans un seul regard; excédant le champ de vision, ils demandent à être parcourus par les yeux, et requièrent inévitablement le déplacement latéral ou vers l'arrière du spectateur. Par ailleurs, le recours à ces formats n'est pas sans évoquer quelque idée de paysage. S'il ne fait pas de doute que les grandes toiles horizontales rappellent les panoramas de la tradition paysagiste, il est permis d'associer les autres œuvres à l'omniprésence de la verticalité dans la nature. À cet égard, les intentions du peintre se font éloquentes lorsqu'on prend en considération certains des titres qu'il leur a attribués, tels *Panoramique* et *D'après nature*.

Dans un autre registre, la caractéristique principale des œuvres est leur monochromie. Prolongeant à ce sujet les préoccupations qui ont marqué son travail antérieur, La Rue reste fidèle à son exploration sans relâche de la couleur blanche pour en approfondir tous les aspects et toute la richesse. En se consacrant à cette couleur blanche, le peintre y trouve le matériau pictural qui offre le plus grand nombre de propriétés (consistance, transparence, tonalité, luminosité, texture, etc.) et dont l'effet lui semble le plus varié et en même temps le plus neutre sur les surfaces peintes. Pour lui encore, l'attrait de la couleur blanche réside dans le fait qu'il s'agit d'une matière ambivalente quant à sa condition, puisqu'elle peut se situer aux deux extrémités de la gamme chromatique. Ainsi, selon la matité ou la brillance, elle signifiera tantôt l'absence, tantôt la somme des couleurs.

Les tableaux de l'exposition s'offrent donc comme de vastes champs unicolores où la couleur blanche joue un rôle essentiel puisqu'elle détient, grâce à son ambivalence, un statut particulier qui la situe à la charnière du visible et de l'invisible. Il s'agit là d'un facteur important qui permet à La Rue d'explorer le potentiel poétique de la matière et du processus d'exécution pictural. Si tous les tableaux sont des monochromes blancs, ils diffèrent pourtant tous quand à leur traitement : aucune des surfaces n'est identique à une autre, tant en ce qui concerne la modalité d'application de la matière que sa transparence ou sa faculté d'accrocher la lumière. Ainsi les œuvres *Panoramique 1* (dont la matière a été appliquée à l'oblique), *Panoramique 2* (dont l'exécution en croisé reprend la texture de la toile même), ou *D'après nature 2* (dont la facture tient de mouvements courbes du pinceau), par exemple, présentent des surfaces subtilement différenciées qui laissent voir tout de même leur processus de réalisation. En investissant ainsi le tableau d'une certaine gestualité perceptible à travers la manière de peindre, La Rue ouvre un espace illusionniste; il permet à la surface de se transformer en écran sur lequel le geste devient image. Plus spécifiquement, sous l'incidence de la lumière avec la surface, le tableau acquiert une indéfinissable profondeur.

On doit donc noter qu'il ne s'agit pas chez La Rue d'une utilisation de la couleur qui s'affirmerait comme matérialité plane. Au contraire de l'attitude formaliste, il serait ici permis de voir la couleur blanche comme une ouverture sur l'infini. À cet égard, l'artiste serait plus près de l'héritage de Malévitch qui voyait le tableau comme le moyen d'atteindre l'espace profond de l'infini². Cette conception devait d'ailleurs marquer en grande partie l'essor de la peinture monochrome par la suite. Ainsi, on retrouvera une pensée similaire chez Robert Rauschenberg lorsqu'il réalisera sa célèbre série des *White Paintings*, lesquelles furent annoncées dans une lettre à la galeriste Betty Parsons en 1951 dans des termes tenant de la tradition du rapport sacré vide-plein³. En ce qui a trait plus particulièrement au monochrome blanc, on allait sentir cette influence au cours des années 60 et 70 dans les tableaux d'artistes aussi différents que Robert Ryman et Imi Knoebel, même si cette question était étrangère à leurs préoccupations.

Les tableaux de La Rue semblent à première vue vides, dans le sens où leurs surfaces blanches sont exemptes de tout ce qui n'est pas la matière picturale. Toutefois, du fait qu'ils attirent l'attention sur le processus concret d'application de la couleur, c'est bien dans le « comment peindre » qu'ils font image. Dans le rapport qui s'établit ainsi entre le vide apparent de la toile et l'illusion résultant de son procès d'élaboration, le peintre piège le regard du spectateur. Ce regard se trouve pour ainsi dire happé par l'attrait du vide, qui est aussi l'infini. Devant la toile devenue lieu de contemplation, le regard en proie, doit-on dire ici, à l'extase expérimente le silence et les profondeurs de l'infini. Mais l'artiste ne se contente pas d'inciter à la contemplation, il provoque aussi une déstabilisation en troublant le regard. Pour peu qu'on s'attarde à un tableau, la surface en devient progressivement instable sous l'effet du jeu de décalage successif des plans qui s'y manifeste. Un ensemble complexe de tensions entre les différents plans, comme entre le support et la surface picturale opaque, en perturbe la perception et fait perdre en quelque sorte tous points de repère. Le trouble suscité alors par la sensation de perdre pied confond définitivement le spectateur déjà soumis à l'extase. Celui-ci se retrouve partagé, et en même temps subjugué, sous l'effet des émotions que suscitent à la fois le vertige et le ravissement.

Quel que soit le format privilégié, que l'œuvre soit constituée d'un seul élément ou de deux, la démarche demeure la même : celle de montrer comment le processus de peindre peut en soi procurer une expérience à la fois physique et poétique pour le spectateur. Il suffit de comparer des œuvres comme *Panoramique 2* et *Étendue*, très similaires quant à leur format, mais suffisamment dissemblables au regard du traitement, pour apprécier l'étendue des possibilités offertes. Si la notion de paysage s'impose dans les deux cas, le regard n'appréhende pourtant pas les deux œuvres de la même manière. Pendant que, pour l'un des tableaux, il tente de concilier les divergences perceptuelles de ses deux parties, pour l'autre, il s'exerce à réunifier les deux éléments distincts du diptyque, dont le bas, qui coïncide avec la limite du plan pictural, assure la stabilité, telle une ligne d'horizon. Par ailleurs, les différences que présentent les surfaces des deux œuvres dans leur texture, transparence et brillance, résultant du mode d'application de la matière particulier à chacune, invitent le regard à pénétrer des espaces, animé et vibrant dans un cas, lisse et calme dans l'autre.

La fascination certaine qu'exercent les œuvres de La Rue réside pour beaucoup dans cette double expérience, physique et mentale, qu'elles proposent. Leur approche exige en même temps un engagement du corps et une disponibilité de l'esprit. Dans la mesure où on accepte d'y prêter l'attention nécessaire, et de surmonter la résistance première que peut susciter leur austérité, elles dévoilent la finesse de leur conception et les subtilités de la matière picturale. Aux antipodes du spectaculaire, ces œuvres, qui « exposent » essentiellement leurs caractéristiques plastiques, réussissent pourtant à engager le spectateur dans un rapport intime qui tient de l'émotion et du plaisir.

Le travail de Stéphane La Rue est la résultante d'une conception complexe du tableau dont on est amené à expérimenter la « physicalité » en même temps que l'illusionnisme spatial. Ici, la matière colorée et son application sur une surface constituent à la fois le sujet et l'image. Ce que le peintre tend à signifier, c'est la possibilité, pour une œuvre d'esprit réductionniste, d'offrir une expérience de l'ordre du poétique en montrant que le champ de couleur, dans sa simplicité absolue, permet encore, au delà de la sensation pure, de satisfaire tant le regard que l'esprit.

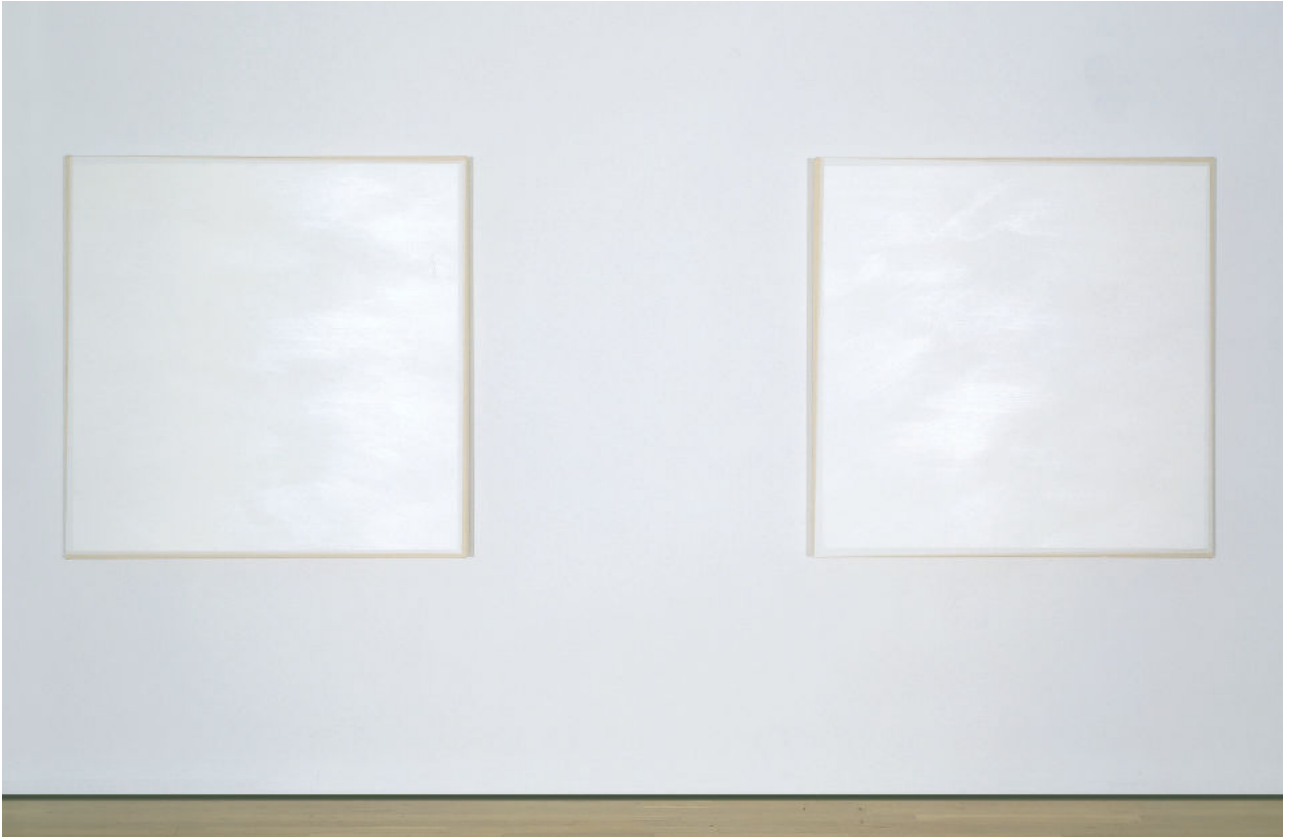
Réal Lussier

1. Maurice Denis, *Théories 1890–1910*, Paris, 1920, p. 1.

2. Dans une lettre à son ami Matiouchine où il aborde la question du suprématisme pictural, Malévitch livre cette observation : « Quant à la surface plane suspendue de la couleur picturale sur le drap de la toile blanche, elle donne immédiatement à notre conscience la forte sensation de l'espace. Elle me transporte dans le désert sans fond où l'on ressent les points créateurs de l'univers autour de soi. » Lettre de juin 1916. *Malévitch 1878–1978*, Éditions L'Âge d'Homme, Lausanne, 1979, p. 185.

3. « Ce sont de grandes toiles blanches (1 blanc comme 1 DIEU) organisées et choisies avec l'expérience du temps, et présentées avec l'innocence d'une vierge. Abordant l'incertitude, l'excitation, et le corps d'un silence organique, la réserve et la liberté de l'absence, la plénitude plastique du rien, le point où un cercle commence et finit, elles sont une réponse naturelle aux pressions actuelles des infidèles et favorisent un optimisme intuitif. Que je les ai faites n'a aucune importance. *Aujourd'hui* est leur créateur. » Cité par Branden W. Joseph dans « White on White », *Critical Inquiry*, automne 2000, vol. 27, n° 1, p. 91. [Traduit de l'anglais par E. Moure.]

Réciproques 1, 2000



Panoramique 1 (détail), 2000



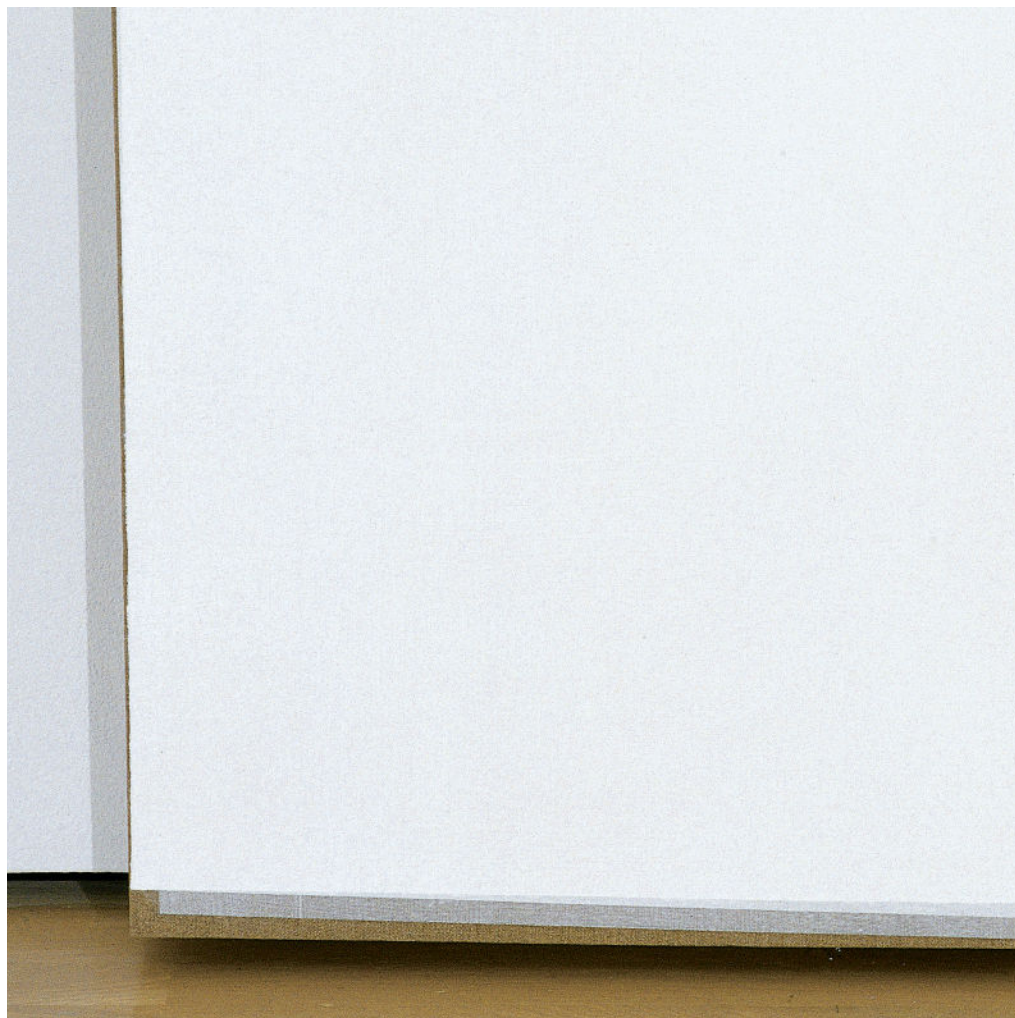
Panoramique 1, 2000

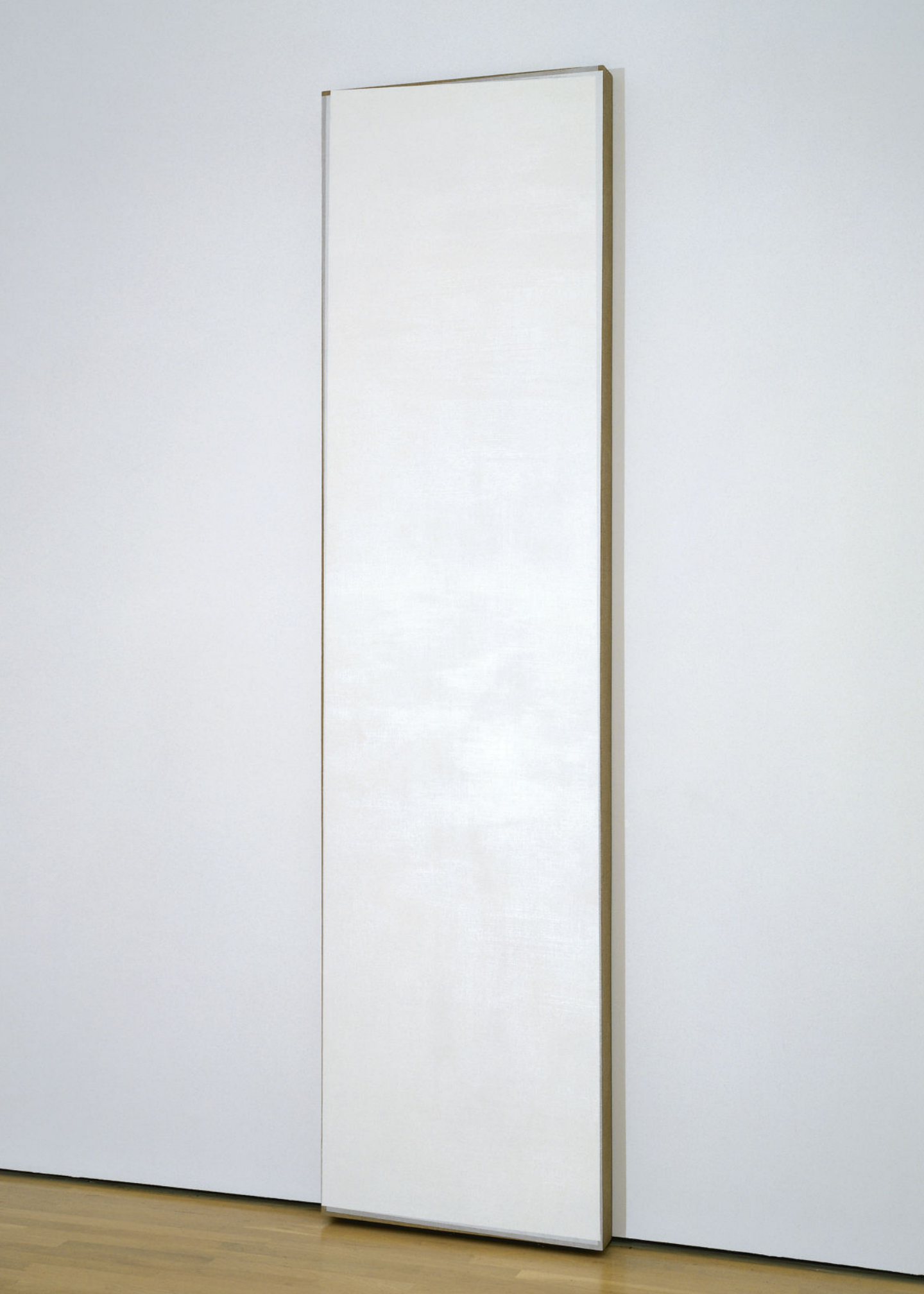




Pages précédentes :
Panoramique 2, 2000

Ci-dessous :
D'après nature 3 (détail)
Page suivante :
D'après nature 3, 2000







Between Vertigo and Ecstasy

As far back as the end of the nineteenth century, painter Maurice Denis recorded this statement: "Remember that a painting, before it is a horse in war, a nude woman or an anecdote, is essentially a flat surface covered with colours arranged in a certain order."¹ Given such an assertion, it's not surprising that, over the course of the following century, artists were engaged in rejecting the mere representation of reality to focus on questions at the root of painting itself. This reflection on painting's own methods and on its constitutive elements would in fact become one of the basic characteristics of twentieth century art.

Today, much art is still fuelled by concerns that touch on the specific nature of painting as a medium. If, at first glance, this art often seems limited to a reappropriation of previous thinking or, at best, to a reformulation, a closer look reveals a site of complex experiences and enriching renewal. In this, the Quebec artistic landscape is no exception and is marked by the presence of a new generation of painters with the audacity and determination to reconsider the precepts of "formalist" painting, while borrowing some of its qualities, not as constraint but as a framework for thought that feeds new approaches to pictorial language. Among these artists, Stéphane La Rue stands out as one who has assumed, with great finesse, the challenge of renewing the parameters of a sphere of painting that has tended toward reductionism. For some time now, La Rue's work has demonstrated a conception of painting that affirms the work not just as simple object, but as surface. In fact, while La Rue does attend closely to the treatment of the surface, which evinces quite perceptibly the intervention of the brush, he is compelled first by painting's material and conceptual characteristics to consider its sculptural aspect. Employing a restrained vocabulary, that is, confining himself to the use of white upon a support, La Rue has devoted himself almost entirely to painting for and of itself. This implies, prior even to the application of colour, a firm attention to format, framework, support, brush size and the exact tone of white.

Despite appearances, La Rue's attitude is not restricted solely to conceptual planning of the work. On the contrary, though the painting's complexity can give rise to the belief that the artist has limited himself to a particular support and to the colour white in order to programmatically demonstrate the diversity of possibilities there, this is not his first intention. La Rue's paintings are too marked by spontaneous inclinations to take on a pointedly demonstrative or didactic character. In fact, La Rue follows his intuition much more than he attempts an advance justification of his actions. Essentially, his self-imposed constraints allow him to more effectively solicit the illusionist effects of the painting, by according seminal importance to the process of painting itself.

It's true that the pictorial approach of Stéphane La Rue can be viewed against a historical background and situated, particularly, in relation to certain American painting of the 60s and 70s, without, of course, ignoring the influence of the *Plasticiens* on his training and thought. From the mid-50s, this group of young Montreal artists had resolutely taken an aesthetic direction that advocated the autonomy of the painting as object by proposing a pictorial

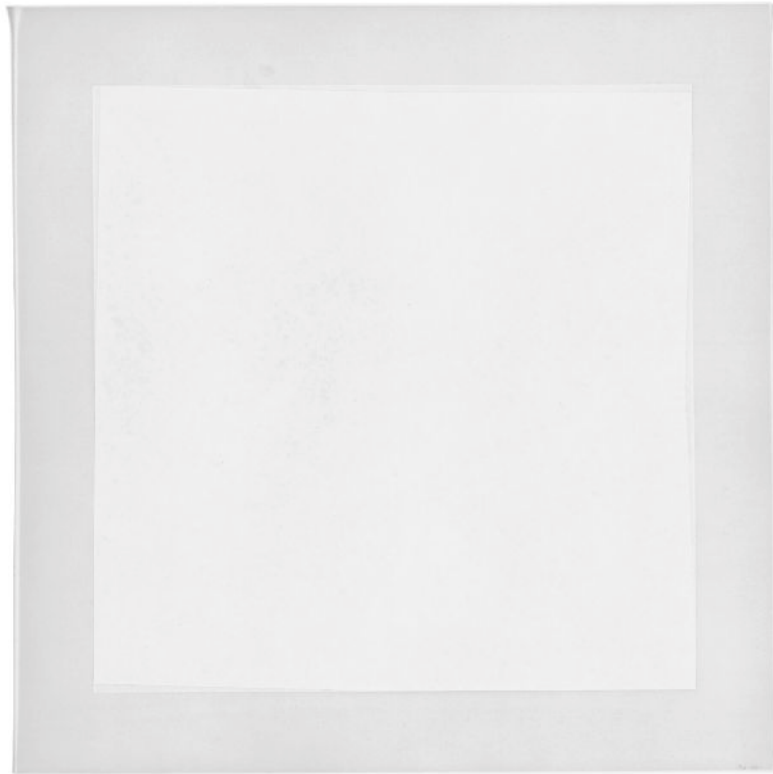
practice totally concerned with “plastic facts.” Later development of this position resulted, in some sense, in a language close to American Post Painterly Abstraction, emphasizing the power of structuration and expression of pure colour. La Rue’s spirit of endeavour, however, finds its substance in the simplifying character of Minimal Art, and is expressed as much in a disposition to reduction and clarity of forms as it is in an economy of means in the service of a simple structure, as if an affirmation of the physical reality of the work.

That said, this minimalist approach, in an artist for whom a painting is first seen as simple object, has compelled him to emphasize surface, a surface that creates illusion. Here La Rue’s attitude is distinguished by his reintroducing the notion of illusionist space into the work. The surface is in some sense reactivated to allow the mark or trace left by the brush to become image. Additionally, the background-figure dialectic becomes a significant trait of the painting, in the artist’s use of successive planar surfaces that are shifted in alignment. This practice of La Rue’s introduces a tensional effect between the void suggested by the monochrome surface and the different layers evident at the margin of that surface.

After having recently privileged a square format for works where he had inaugurated his exploration of the perceptual effects that can be evinced by small alterations in the relationship of one surface plane to another, and in the relationship of support to framework, Stéphane La Rue has undertaken a new series of works in very different, more imposing formats. Under these new conditions, he has engaged in demonstrating how the process of painting itself can engender an open space in the work.

The pieces in *Panoramas and Other Vertigos* are drawn from this recent series. Here we essentially find two groups of paintings distinguished either by either strong horizontality or strict verticality. All are treated in similar fashion and, apart from one diptych on cotton canvas, are executed on linen; they appear as large white monochromes. But closer observation of their periphery reveals small shifts between successive surfaces which consist of layers of paint, superimposed and partly transparent, sometimes leaving raw canvas visible at their edges and sometimes extending right to the end of the support surface. As well, the paintings also render visible, depending on conditions of proximity, angle and light, the subtle textures arising from the treatment of the pictorial material, in which the artist’s controlled impulsions and the particularities of the brush are both apparent. Finally, these works also hold attention through the thickness of the underlying structure, which is imposing enough to give them a sculptural effect.

In considering the choice of format for the paintings, what first seems clear is the artist’s desire to confront the spectator with a physical experience. With their excessive horizontality or verticality, as the case may be, the paintings refuse to present themselves fully to a single gaze. Exceeding the field of vision, they demand a gaze that moves across the surface, and inevitably oblige the spectator to step back or to the side. The recourse to these formats also evokes the notion of landscape. While there’s no doubt that the huge horizontal canvases recall the panoramas of the landscape tradition, the other works also invite association with nature, in particular, with the omnipresence of verticality there. In this respect, the painter’s intentions are eloquently conveyed in some of the titles of the works, such as *Panoramique* and *D’après nature*.



In a different register, the works' main attribute is their monochromaticity. Though he extends the concerns that marked his previous work, La Rue remains faithful to his relentless exploration of the colour white, deepening its every aspect and richness. In consecrating himself to this colour white, he encounters the pictorial material that offers the greatest number of properties (consistency, transparency, tonality, luminosity, texture, etc.) and whose effects, to him, are the most varied and, at the same time, the most neutral on painted surfaces. For La Rue, the attraction of the colour white also resides in the fact that it's an ambivalent material in terms of condition, for it can be situated at both extremes of the chromatic scale. Depending on whether it is matte or glossy, it can signify either absence or the sum of colours.

The paintings in the exhibition thus offer themselves as vast unicolour fields where the colour white plays an essential role for it holds, in its ambivalence, a special status at the crux between visible and invisible. This factor is crucial, and enables La Rue to explore the poetic potential both of the material and of the process of pictorial execution. Even if all the paintings are white monochromes, they each differ in treatment: no surface is identical to any other, either in the way the material is applied, in its transparency, or in its ability to catch the light. As such, the works *Panoramique 1* (where the material is applied on the oblique), *Panoramique 2* (where the cross-hatching echoes the texture of the canvas),



or *D'après nature 2* (where curved brush movements are apparent), for example, each present subtly differentiated surfaces that reveal, at the same time, their process of creation. In thus investing the painting with a gestural quality perceptible in the way it was painted, La Rue opens an illusionist space; he allows the surface to transform itself into a screen upon which gesture becomes image. Further, with the action of light upon the surface, the painting acquires an indefinable depth.

It must be noted nonetheless that La Rue's work is not a case where the use of colour just affirms itself as flat materiality. In opposition to the formalist attitude, it is possible here to see the colour white as an opening into infinity; in this, the artist is closer to the legacy of Malevich, who viewed painting as a way to access the deep space of the infinite.² This conception was also to mark, in great

part, subsequent developments in monochrome painting. One can find similar thinking at work in Robert Rauschenberg's creation of his renowned series *White Paintings*, first mentioned in a letter to gallery owner Betty Parsons in 1951 in terms that maintained the tradition of the sacred relationship of empty-full.³ In looking further at the use of white monochrome in particular, one can still sense this influence throughout the 60s and 70s in the canvases of artists as different as Robert Ryman and Imi Knoebel, even if such questions were not directly part of their concerns.

La Rue's paintings at first seem empty: white surfaces exempt from everything apart from the pictorial material itself. Yet because they attract attention to the concrete process of colour application, it's precisely in the "how of painting" that they create an image. In the relationship they establish between the canvas' apparent emptiness and the illusion emanating from its process of creation, the painter captures the spectator's gaze. This gaze is struck, one might say, by an attraction to the void, to infinity. In front of the canvas, now a space of contemplation, the gaze, gripped by ecstasy, experiences silence and the depths of the infinite. But the artist is not just content to induce contemplation, he also provokes a destabilization by unsettling the gaze. When the spectator lingers even briefly before these paintings, the surface becomes progressively more unstable under the effect of the successive planar shifts played out there. A complex set of tensions between the different surfaces, and between support and opaque pictorial surface, perturb one's perceptions. Points of reference seem to crumble. The turmoil induced by the sense of losing one's footing completely disconcerts the spectator, who is already in the thralls of ecstasy. What results is a feeling of being pulled apart and held captive at the same time, under the sway of emotions that simultaneously provoke vertigo and rapture.

Whatever the format used, and whether the work has one element or two, the procedure is the same: that of showing how the process of painting in itself can provide the spectator with an experience both physical and poetic. It's sufficient to compare works such as *Panoramique 2* and *Étendue*, very similar in format but different in terms of treatment, in order to appreciate the range of possibilities offered. Even if the notion of landscape persists in both paintings, the gaze does not apprehend them in the same way. In one case, the gaze attempts to reconcile the perception of divergence in the work's two parts; in viewing the other painting, it tries to reunite the two distinct elements of the diptych, in which the bottom one, coinciding with the edge of the pictorial surface, adds stability by providing a horizon line. On the other hand, the differences in the surfaces of the two works in terms of texture, transparency and brilliance, which stem from unique methods of applying the material, invite the gaze to penetrate the spaces, which are animated and vibrant in one work, smooth and calm in the other.

The undeniable fascination exerted by La Rue's works resides, largely, in the double experience, both physical and mental, that they present. Their manner of execution demands an simultaneous engagement of the body and availability of the mind. Inasmuch as a spectator consents to give the works the attention they require, and to overcome the initial resistance provoked by their austerity, they reveal the finesse of their conception and the subtleties of their pictorial material. At the far frontiers of the spectacular, these works, which essentially "exhibit" their own plastic characteristics, still succeed in engaging the spectator in an intimate relationship that holds emotion and pleasure.

The work of Stéphane La Rue is the outcome of a complex conception of the canvas that gives rise to experimentation with both "physicality" and spatial illusion. In his work, the coloured matter and its application to a surface constitute both subject and image. What the painter tries to convey is the possibility, in a work of reductionist bent, of an experience that is poetic, by demonstrating that the field of colour, in its absolute simplicity, permits not only pure sensation but also allows both the gaze and the mind to be satisfied.

Réal Lussier

1. Maurice Denis, *Théories 1890–1910 (Theories 1890–1910)*, Paris, 1920, p. 1.

2. In a letter to his friend Matiouchine touching upon the question of pictorial suprematism, Malevich observes: "As for the suspended flat surface of the pictorial colour on the sheet of white canvas, it presents our consciousness with an immediate and powerful sensation of space. It lifts me into a desert without end where I feel the creative energy of the universe around me." Letter, June 1916. *Malévitch 1878–1978*. Éditions L'Âge d'Homme, Lausanne, 1979, p. 185.

3. "They are large white (1 white as 1 GOD) canvases organized and selected with the experience of time and presented with the innocence of a virgin. Dealing with the suspense, excitement and body of an organic silence, the restriction and freedom of absence, the plastic fullness of nothing, the point a circle begins and ends. They are a natural response to the current pressures of the faithless and a promoter of intuitional optimism. It is completely irrelevant [sic] that I am making them – Today is their creator [sic]." Quoted by Branden W. Joseph in "White on White", *Critical Inquiry*, Autumn 2000, Volume 27, Number 1, p. 91.

Biobibliographie sélective

Stéphane La Rue

Né le 7 janvier 1968 à Montréal.
Vit et travaille à Montréal.

Expositions particulières

2001

Stéphane La Rue, Galerie Roger Bellemare, Montréal (QC), 5 mai–9 juin 2001.

1999

Stéphane La Rue, Espace 502, Édifice Belgo, Montréal (QC), 9 janv.–6 févr. 1999.

1997

Stéphane La Rue : En suspens, Galerie Verticale art contemporain, Laval (QC), 18 sept.–2 nov. 1997.

R(e)-, Ré-, Plein sud, Centre d'exposition et d'animation en art actuel à Longueuil, Longueuil (QC), 25 mars–18 avril 1997. — Feuillet.

Expositions collectives

2000

Galerie B-Roger Bellemare, Montréal (QC), 11 nov.–16 déc. 2000.

Collection Prêt d'œuvres d'art. Acquisitions 2000, Musée du Québec, Québec (QC), 5 oct. 2000–11 févr. 2001.

La Cathédrale engloutie, Galerie B-Roger Bellemare, Galerie René Blouin, Galerie Lilian Rodriguez, Montréal (QC), 17 juin–5 août 2000. — L'œuvre de l'artiste, *Causerie*, 1997, était présentée à la Galerie René Blouin.

Œuvres-phares et acquisitions récentes, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 21 avril–15 oct. 2000.

Passé composé, Montréal Télégraphe, Montréal (QC), 3–26 févr. 2000.

1999

Les Peintures, Galerie René Blouin et Galerie Lilian Rodriguez, Montréal (QC), 29 juin–14 août 1999.

1998

Muser, Espace 524, Édifice Belgo, Montréal (QC), 12–28 nov. 1998.

La Règle du jeu, Maison de la culture Notre-Dame-de-Grâce, Montréal (QC), 8 oct.–15 nov. 1998.

Peinture, peinture, Édifice Belgo, Montréal (QC), 6 juin–11 juill. 1998. — L'œuvre de l'artiste était présentée dans l'espace 508.

Le Mensonge de la couleur, Montréal Télégraphe, Montréal (QC), 2–30 mai 1998. — Livre.

1995

Varia, Centre des arts actuels SKOL, Montréal (QC), 5 août–2 sept. 1995.

Jeux, Galerie Eric Devlin, Montréal (QC), 4 mars–3 avr. 1995.

1994

20-20-20, La Galerie du Centre, Saint-Lambert (QC), 7–26 sept. 1994. — Exposition des membres pour marquer les 20 ans de la Galerie.

Obligés, Espace 424, Édifice Belgo, Montréal (QC), 9–26 févr. 1994.

Réflexions sur la surface, Galerie Trois Points, Montréal (QC), 8–29 janv. 1994. — Catalogue.

1993

Questions de bibliothèque, Librairie Champigny, Montréal (QC), 20 avr.–16 mai 1993.

1992

Le paradoxe pris aux mots, Galerie de l'UQAM, Montréal (QC), automne 1992 et printemps 1993. — Catalogue.

1991

Hétérodoxies, Galerie de l'UQAM, Montréal (QC), automne 1991. — Catalogue.

Feuillet d'exposition particulière

1997

Beaudet, Pascale. — R(e)-, Ré- : Stéphane La Rue peinture. — Longueuil : Plein sud, 1997. — [4] p.

Catalogue d'exposition collective

1994

Aumont, Jocelyne. — Réflexions sur la surface. — Montréal : Galerie Trois Points, 1994. — [8] p.

Livre

2000

Le mensonge de la couleur : cahier. — Montréal : Le collectif, 2000. — [48] p. — ISBN 2-9805979-3-7

Textes de l'artiste

1998

La Rue, Stéphane. — « La nouvelle muséologie ». — Muse. — Vol. XVI, n° 1 (mai 1998). — Sous : Lettres. — P. 4

1994

Barré, Christian; Bourdeau, Martin; La Rue, Stéphane. — « À propos de la peinture... ». — Cahier d'histoires de... parti pris. — Montréal : Éditions du département des arts plastiques, Université du Québec à Montréal, 1994. — ISBN 2-9802971-4-3. — P. 23

Textes dans périodiques

2000

Couëlle, Jennifer. — « Trois galeries sous un même clocher ». — La Presse. — (8 juill. 2000). — P. D-17

Lamarche, Bernard. — « La disparition des motifs ». — Le Devoir. — (1^{er} juill. 2000). — P. D-7

Lamarche, Bernard. — « Fantômes d'images ». — Le Devoir. — (12 févr. 2000). — P. D-9

Mavrikakis, Nicolas. — « La cathédrale engloutie : paysage dans le brouillard ». — Voir. — Vol. 14, n° 26

(13 juill. 2000). — P. 31

Mavrikakis, Nicolas. — « Passé composé : perdu dans l'espace ». — Voir. — Vol. 14, n° 7 (17 févr. 2000). — P. 66

1999

Charron, Marie-Ève. — « La peinture dans tous ses états ! : plus d'une centaine d'artistes réunis sous un même toit ». — La Presse. — (24 juill. 1999). — P. D-10

Mavrikakis, Nicolas. — « Les peintures : la fête de la peinture ». — Voir. — Vol. 13, n° 27 (8 juill. 1999). — P. 42

Mavrikakis, Nicolas. — « Stéphane La Rue ». — Voir. — Vol. 13, n° 5 (4 févr. 1999). — Sous : Arts visuels. — P. 55

1998

Aquin, Stéphane. — « Peinture peinture : formule un ». — Voir. — Vol. 12, n° 22 (4 juin 1998). — P. 96

Lamarche, Bernard. — « Présences résolument monochromes ». — Le Devoir. — (13 juin 1998). — P. B-8

Lamarche, Bernard. — « Peinture, quand tu nous tiens : une réflexion sur l'absence de la couleur dans le Guernica de Picasso ». — Le Devoir. — (23 mai 1998). — P. D-9

Mavrikakis, Nicolas. — « Pour le plaisir ». — Voir. — Vol. 12, n° 47 (26 nov. 1998). — P. 65

Tousley, Nancy. — « The indescribable rightness of being abstract ». — Border Crossings. — Vol. 17, no. 4 (Oct. 1998). — P. 82-84

1995

Tourangeau, Jean. — « Jeux ». — Vie des Arts. — Vol. XXXIX (été 1995). — P. 62-63

1994

Hakim, Mona. — « Des surfaces sans plaisir ». — Le Devoir. — (15 janv. 1994). — P. C-10

Tourangeau, Jean. — « Morose ? ». — ETC Montréal. — N° 27 (août/sept. 1994). — Sous : Actualités/Expositions. — P. 27-29

Liste des œuvres

Réciproques 1, 2000

Acrylique sur toile de coton (diptyque)

122 x 122 cm (chaque élément)

122 x 350,5 cm (l'ensemble)

Panoramique 1, 2000

Acrylique sur toile de lin

49 x 302 cm

Panoramique 2, 2000

Acrylique sur toile de lin

49 x 458 cm

Étendue, 2001

Acrylique sur toile de lin (diptyque)

49 x 238,7 cm (chaque élément)

49 x 486,5 cm (l'ensemble)

D'après nature 1, 2000

Acrylique sur toile de lin

303,5 x 79 cm

D'après nature 2, 2000

Acrylique sur toile de lin

303,5 x 79 cm

D'après nature 3, 2000

Acrylique sur toile de lin

303,5 x 79 cm

Perspectives, 2001

Pastel à l'huile sur vélin

61 x 61 cm

