

HENRI VENNE  
(D') APRÈS NATURE





# HENRI VENNE (D') APRÈS NATURE

SANDRA GRANT MARCHAND

Musée d'art contemporain de Montréal  
Du 6 mai au 5 septembre 2004

HENRI VENNE  
(D') APRÈS NATURE

Une exposition organisée par le Musée  
d'art contemporain de Montréal et présentée  
du 6 mai au 5 septembre 2004.

CONSERVATRICE  
Sandra Grant Marchand

DOCUMENTATION BIBLIOGRAPHIQUE  
Aminata Keita

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  
Donald Pistolesi

CONCEPTION GRAPHIQUE  
Fleury/Savard, design graphique

PHOTOGRAPHIE  
Richard-Max Tremblay

IMPRESSION  
Litho Acme

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, 2004

Dépôt légal : 2004  
Bibliothèque nationale du Québec  
Bibliothèque nationale du Canada



Conseil des Arts  
du Canada

Canada Council  
for the Arts

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.

DONNÉES DE CATALOGAGE AVANT PUBLICATION  
(Canada)

Grant Marchand, Sandra  
Henri Venne, (D') après nature  
Catalogue d'une exposition présentée au  
Musée d'art contemporain de Montréal  
du 6 mai au 5 sept. 2004.  
Comprend des réf. bibliogr.  
Texte en français et en anglais.

ISBN 2-551-22494-2

1. Venne, Henri, 1966- - Expositions.  
I. Venne, Henri, 1966- . II. Musée d'art  
contemporain de Montréal. III. Titre.

N6549.V46A4 2004 709'.2 C2004-940631-0F

L'artiste souhaite remercier :

Sandra Grant Marchand; Keith Orkusz; Steve  
Bonanno; José Goulet; Linda Venne; Guy Venne;  
France Caron; Patrick Duguay, Francis Duguay  
et Michel Séguin de Laminatex; le Conseil des  
arts et des lettres du Québec.

DISTRIBUTION

ABC Livres d'art Canada/Art Books Canada  
372, rue Sainte-Catherine Ouest, bureau 230  
Montréal (Québec) H3B 1A2  
Téléphone : (514) 871-0606  
Télécopieur : (514) 871-2112  
www.abcartbookscanada.com  
info@abcartbookscanada.com

MÉMOIRE INSONDABLE,  
PAYSAGE INATTEIGNABLE  
Sandra Grant Marchand

**4**

UNFATHOMABLE MEMORY,  
UNATTAINABLE LANDSCAPE  
Sandra Grant Marchand

**17**

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

**22**

LISTE DES ŒUVRES

**24**

# MÉMOIRE INSONDABLE, PAYSAGE INATTEIGNABLE

Au cœur de l'installation intitulée (*D'*) *après nature*<sup>1</sup>, le voisinage de la photographie et de la peinture : image photographique, pourtant familière, du paysage ; image picturale, pour ainsi dire « sans image<sup>2</sup> », sous l'aspect de surfaces peintes monochromes. Qu'en est-il donc de ces images miroitantes<sup>3</sup>, réunies en huit diptyques, pour nous retenir dans l'expérience de leur proximité, pour répondre de leur juxtaposition et de leur étalement dans notre parcours de la salle Banque Laurentienne ? Intervendraient-elles comme relais d'une expérience sensorielle du temps et de l'espace qui n'aurait de mesure que sous l'énigmatique empreinte de l'environnement avoisinant ? À elles seules, les surfaces réfléchissantes et lustrées confondent les distinctions qui ancrent traditionnellement photographie et peinture, pour jouer de cette zone limitrophe qui ouvre à chacune d'elles les déploiements, mais aussi les détournements, de l'espace de l'image. Et la conscience, chez Henri Venne, du leurre que constitue toute prise du réel, photographique ou picturale, engage d'autant plus notre regard fasciné devant ces traces du passé et du présent, dans l'inquiétude de leur perte et l'appel de leur récurrence.

Le travail photographique et pictural d'Henri Venne procède de son désir de façonner l'image comme substrat de l'expérience. La thématique du paysage, qu'il privilégie depuis ses premières réalisations des années 1990<sup>4</sup>, se construit dans le contexte de la réappropriation d'un ailleurs et de sa présence à la mémoire. Cet ailleurs, d'abord étranger à Venne, devient point de mire de sa perception, situation dans laquelle il lui devient nécessaire de faire sien le sujet, tout en convenant que les souvenirs de cette communion s'effaceront, malgré l'insistante capacité de la photographie d'en reproduire les fragments. Ni site ni environnement compris selon les caractéristiques d'une esthétique du sublime ou du pittoresque n'exercent leur emprise. La nostalgie n'est pas celle du paysage naturel, grandiose ou indomptable. Elle prend source plutôt dans la quête incessante de Venne d'exprimer l'impact sensoriel du paysage, cette part de l'expérience émotive qui ne se réduit jamais à son souvenir, ni même à sa mise en forme photographique ou picturale. Et cette nostalgie s'accompagne d'une poésie qui seule peut faire croire au retour d'un moment fugitif, à la captation d'un espace. C'est cet instant de l'expérience — qui échappe à tous — qui nous ramène à ce que Venne nomme « l'espace mental de l'oubli<sup>5</sup> » et qui fonde la possibilité de produire l'illusion de s'approcher de quelque chose, de tenter de s'immiscer dans la fluidité du présent et du passé, subrepticement, sans qu'ils nous étreignent de leur inéluctable cours.

La concomitance de la photographie et de la peinture au sein de l'espace de l'installation nous conduit vers le domaine de l'insondable mémoire. L'image photographique réverbère le champ visuel du tableau, cependant que celui-ci fait

écho aux mises en abyme qui habitent l'image photographique. Le va-et-vient de l'un à l'autre, qui s'opère dans l'expérience visuelle de l'ensemble, fait surgir les aléas de la mémoire qui, du passé ou du présent, retient ce qui doit l'être. Le passé inscrit dans la photographie serait-il plus prégnant que le présent inscrit dans le tableau, ou serait-ce la prégnance de l'image picturale qui oblitérerait le passé que maintient vivant la photographie ? Cette ambiguïté, ou ce que l'on pourrait appeler l'épaisseur du temps (le temps des souvenirs), s'exerce et s'exacerbe, alors que la photographie se lie ici à la peinture, que l'une et l'autre, l'une par l'autre, laissent trace du réel, dans les replis du temps et de l'espace ; que l'une et l'autre, l'une par l'autre, évoquent et interpellent, dans leur matière luisante, la part de l'illisible qui fait fi des descriptifs qui documentent et enregistrent, banalisant en l'effleurant la complexité du monde visible.

« L'oubli est la vigilance même de la mémoire, écrit Maurice Blanchot, la puissance gardienne grâce à laquelle se préserve le caché des choses<sup>6</sup>. » C'est là, au creux d'une contradiction apparente, que se situe cette complicité de l'image photographique avec la peinture d'Henri Venne. À leur manière, se référant l'une à l'autre, chacune de ces images forme un écran où se révèle le paradoxe inhérent à l'expérience de l'absence et de la présence. Les formes évanescences, qui s'estompent dans les lueurs bleutées des paysages, nous rattachent inexorablement à ce qui a existé, aux apparences d'un monde visible, désormais absent. Ce que ces photographies laissent transparaître ne sera jamais plus qu'une manière de voir ce qui n'est plus. Elles consentent à ce passé, coupé de sa substance originelle. Le temps et l'espace, inscrits dans la mémoire, ne sont plus ceux de ce passé révolu ; ils ne se reconnaissent plus dans cette image qui adhère pourtant si farouchement au réel. Le paysage, sous la lentille de Venne, ce jour-là, est resté dans l'oubli, il a préservé « le caché des choses », et c'est seulement ce que la photographie nous en montre — ce qu'elle expose pour notre regard — qui s'est transformé, qui n'est plus ce qu'il a été. Pour Venne, le paysage *aura été*, et la photographie ne peut que le lui faire voir *autrement* : « On s'y croirait, nous rappelle Patrick Vauday, mais justement on n'y est pas, le monde qu'elle [la photographie] présente est un monde que nous voyons mais qui ne nous voit pas. » Et cette disparité, Henri Venne l'aura pensée chaque fois qu'il aura cherché à concrétiser « ce monde pour nous mais sans nous », et qui a pour nom « le passé<sup>8</sup> ».

Car Henri Venne est également, et (se dit) avant tout, peintre. La peinture est matière, et ce sont ses qualités tactiles qui hantent l'artiste, pour qui l'expérience du monde sensible passe par l'acte de photographier *et* de peindre. Comment les photographies de Venne s'en trouvent-elles incluses dans le contexte d'une imbrication avec les éléments d'une picturalité ? Ses photographies seraient-elles indissociables de ses tableaux ? Seraient-elles, seules, incapables de mettre en déroute l'absence de ce qui ne peut être effacé ? La perte de ce qui a existé, la

photographie la rend bien, et sans doute Henri Venne assume-t-il le plaisir de cette distance. Sa photographie en effet ne saurait être « double portatif du monde », « simple reproduction d'une réalité préexistante<sup>9</sup> ». Toujours, elle est mémoire, « mémoire de ce qu'on n'a jamais vu<sup>10</sup> », car métamorphosée, sous l'œil du photographe, dans l'espace-temps du cliché. Son aspect *image*, si éthéré soit-il, est espace-temps qui appelle l'imaginaire, au delà des contingences. Par là, les photographies d'Henri Venne interceptent la façon dont nous voyons des images. Ce qu'elles éclipsent n'est pas de l'ordre de l'information, qui n'y est pas, ou encore d'un trop-plein de narration, qui n'y est pas non plus. Ce qu'elles empêchent de se produire, c'est ce par quoi nous voyons dans l'oubli, c'est cette habitude du regard qui ne regarde rien, qui oublie que les apparences sont porteuses, que les rêves s'en nourrissent, et que les artistes s'en vêtent. Et cette étonnante appréhension du réel ne pourra lasser Henri Venne : son désir d'être subjugué par le réel l'a déjà emmené vers les territoires que lui ouvrit l'espace non référentiel de la peinture, et qu'il choisit.

En ce sens, sa peinture n'est pas un ajout à sa photographie : elle est processus issu d'une même tentative de saisir ce qui s'efface et la manière dont tout s'efface. Le tableau usiné qui, d'emblée, élimine toute intervention gestuelle, est lui aussi partie prenante de cette expérience de l'instant que la photographie inlassablement décale. L'image picturale de Venne existe pour reprendre à son compte l'expérience sensorielle des choses que la photographie interroge. Devant un tableau, nul doute ne s'installe quant à sa substance originelle. Tout est là, pour notre perception. Devant l'effacement de la représentation, la présence de la matière renvoie avec plus d'évidence à elle-même, à sa luminosité, à son pouvoir réfléchissant, à son opacité. La photographie, qu'elle côtoie, certes mime ses surfaces glacées ; mais combien difficilement délaisse-t-elle l'espace et le temps qu'elle garde captifs et qui s'y incrustent<sup>11</sup> ! Avec l'image picturale, pourtant réduite à une même surface plane monochrome, l'espace et le temps se donnent des ailes dans *l'ici et maintenant* : la mémoire, cette fois, se fait et se défait, se construit et s'évanouit, au gré de l'expérience de cet *ailleurs* que transporte la matière colorée du tableau. Le registre est infini et projette le regard vers l'au-delà de l'objet-diptyque, dans cet espace de corps à corps que savoure le peintre, et que le spectateur pénètre de plein gré.

Le « surgissement d'une existence inattendue<sup>12</sup> » dont parle Jean-Claude Lemagny à propos de l'œuvre d'art, Henri Venne le fait naître dans une matière exempte de relief, faite d'ombre et de lumière qui se déversent sur les plans. Photographie et peinture, qui composent chacun des diptyques, se partagent nos regards, en chassé-croisé, vers l'une, vers l'autre. Le panneau-peinture jouxte le panneau-photographie en un assemblage qui affranchit l'espace de la représentation. La photographie dissout les formes du réel, évoquant des atmosphères paysagères,

des espaces apparemment infinis. Le tableau, à son tour, plan monochrome lustré, fait d'émail industriel, devient écran qui semble se dématérialiser sous l'effet des formes environnantes qui jouent sur sa surface. Les tonalités bleutées unissent l'ensemble, la couleur de la surface peinte étant choisie parmi celles qui construisent les plans de la photographie. Le balayage visuel qui s'effectue de l'un à l'autre des panneaux — mais aussi d'un diptyque à l'autre du fait de la réflexion des éléments — aiguise notre perception des similitudes et des différences entre les images<sup>13</sup>, et donne lieu à l'illusion d'espaces fictifs qui se décomposent et se recomposent au sein d'un tout. Cette fluidité, au hasard de nos déplacements dans la salle d'exposition, contribue à l'indétermination de ce qui est représenté, tout en accentuant les effets sensoriels de la matérialité même des surfaces-miroirs.

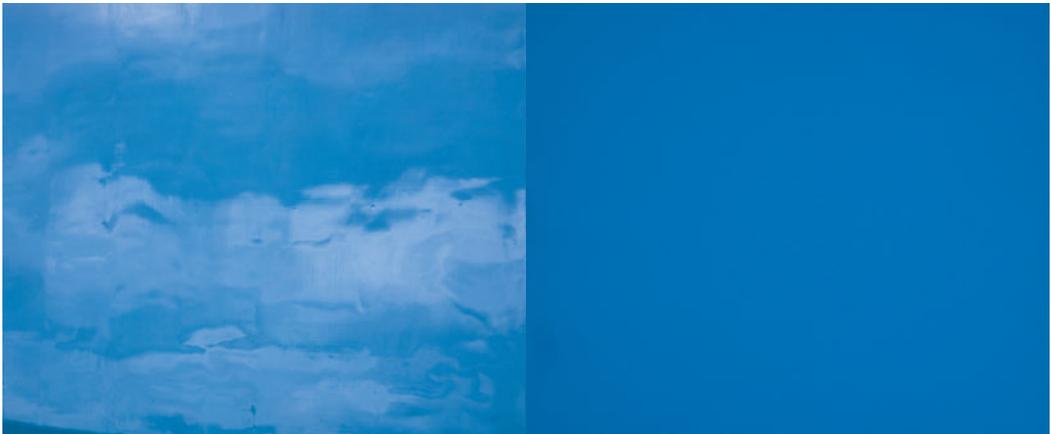
Si l'on observe de plus près, cependant, le regard est saisi par les surfaces qui ne font pas que se réfléchir les unes dans les autres, ou encore dans l'environnement. Ces images photographiques contiennent le détail qui met en cause notre perception du moment. La touche du peintre apparaît là où l'on ne s'y attend pas. Dans l'expérience de cet espace quasi irréel, à laquelle l'installation nous convie, l'arrêt sur l'image est du coup ressenti : les photographies laisseraient poindre une autre surface qui agirait en quelque sorte comme toile de fond de la représentation. Elles révéleraient, légèrement texturée, une autre profondeur que celle de l'image codifiée du paysage. Henri Venne a photographié le reflet du paysage sur un tableau monochrome lustré, fait main<sup>14</sup>. Ainsi la touche de l'artiste, évacuée du tableau usiné qui forme la moitié du diptyque, est transférée à l'espace-temps de la photographie. Enfouie dans les formes vaporeuses des images, elle aussi devient empreinte, trace de la surface d'un tableau qui *aura été*. Ni dans le présent ni tout à fait dans la mémoire des photographies *d'après nature*, le geste de peindre occupe désormais « l'espace de l'oubli », préservé, camouflé, caché.

Lorsqu'Henri Venne nous confie, au sujet de la photographie, que « sa vérité, c'est le tableau », peut-être en effet exprime-t-il là la vérité du support-tableau<sup>15</sup> qui transparaît en sourdine dans la matière voilée de la photographie. Peut-être dévoile-t-il ainsi le support-tableau qui donne prise sur le réel photographié<sup>16</sup>, sur le paysage de l'instant, éphémère et pourtant contemplé. L'espace du tableau serait-il seul capable de conserver la mémoire du paysage, inatteignable, échappant définitivement à notre souvenir ? Le processus de mise en image élaboré par Henri Venne ne cristalliserait-il pas un paysage illusoire, faute de pouvoir toucher, par la mémoire photographique, le paysage réel, l'arracher à lui-même, ne serait-ce qu'un instant ? Le ciel qui émerveille Henri Venne n'est pas le ciel que décrivent les nuages, ou les reflets bleutés des eaux de la terre. Le ciel qui retient Henri Venne est celui des nuances colorées qui inventent l'image bidimensionnelle. Les horizons qui accueillent Henri Venne sont ceux des lignes vibrantes que dessine la douce rencontre des teintes. Les chemins qui traversent en oblique les terres sont ceux qui

ne tracent aucune direction, ceux d'un ailleurs, de nulle part. Les sols sur lesquels Henri Venne a posé son appareil photo, et son tableau, les terres lointaines sur lesquelles il a réfléchi ses prises de vue, sont ceux de l'espace sans profondeur des couleurs et des lignes, des textures et des formes. Le paysage qu'il a voulu se remémorer est comme l'espace que le peintre voudrait tant faire surgir de la toile vierge, cet espace imaginaire d'où émerge parfois l'espace de la contemplation, et qui fait dire à Henri Venne que « la photographie est une autre façon de faire de la peinture ».

« Parler du paysage », dans des formes et des variations de couleur à peine distinctes, sur des horizons panoramiques qui se perdent en distorsions bleuâtres et insaisissables ; « parler du paysage », par la rencontre de la photographie et de la peinture, l'une ancrée dans la tenace mémoire, l'autre disponible à l'instant présent ; perdre volontiers le temps et l'espace réels pour retrouver l'ineffaçable sensation de toucher l'espace irréal, inattendu et oublié : telle serait la nostalgie d'Henri Venne.

- 1 Selon Henri Venne, le titre du projet renvoie à « la source d'inspiration du contenu de l'œuvre (d'après nature) et à ce que l'on en retient par la mémoire photographique et humaine une fois la source disparue (après nature) ». Cette citation est tirée du texte inédit du projet de l'exposition (*D'*) après nature.
- 2 Le terme est emprunté à Patrick Vauday, *La Peinture et l'Image. Y a-t-il une peinture sans image ?*, Nantes, Éditions Pleins Feux, 2002, 75 p.
- 3 Chaque diptyque est composé d'une image photographique lustrée montée sur feuille d'aluminium, et d'un tableau peint à l'émail industriel sur d'aluminium.
- 4 Citons en exemple les réalisations intitulées *Intérieur / Extérieur* (1994) ; *Mémoire à court terme* (1997) ; *Analogia* (1998) ; *Unguided Tour* (1999) ; *Souvenirs de voyage* (2000) ; *Duplications nostalgiques* (2001) ; *The Colour of Spring* (2003).
- 5 Cette expression et celles qui suivent sont tirées de conversations avec l'artiste, durant l'année 2003.
- 6 Maurice Blanchot, « Oublieuse mémoire », dans *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 460.
- 7 Nous référons au fameux « Ça-a-été » de la photographie, tel que formulé par Roland Barthes, *La Chambre claire : Note sur la photographie*, Paris, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, « Cahiers du Cinéma », 1980, p. 120.
- 8 Patrick Vauday, *op.cit.*, p. 71.
- 9 *Ibid.*, p. 67.
- 10 *Ibid.*, p. 68.
- 11 Jean-Marie Schaeffer note à ce propos que « l'espace photographique, même lorsqu'il est fortement construit, fonctionne comme espace enregistré, trace indicielle d'une portion de l'espace réel » dans *L'image précaire. Du dispositif photographique*, Paris, Éditions du Seuil, collection « Poétique », 1987, p. 118.
- 12 « Il y a dans le langage l'imposition d'un sens préalable, dans l'art il y a surgissement d'une existence inattendue. » Jean-Claude Lemagny, *La matière, l'ombre, la fiction : photographie contemporaine*, Paris, Nathan, Bibliothèque nationale de France, 1994, p. 20.
- 13 « Mes œuvres contiennent un reflet fantomatique et émotif d'un instant passé. La surface glacée de mes tableaux reflète l'espace réel où se tient le spectateur, créant ainsi une symbiose entre le souvenir d'un instant passé et la réalité du moment présent. La représentation / réflexion du tableau, contrairement à la photographie, fera toujours partie du moment présent. » Henri Venne, dans texte inédit, *op. cit.* n. 1.
- 14 « En photographiant un tableau lustré, j'obtiendrais le même effet flou de réflexion de l'environnement que ce qui apparaît normalement dans mes tableaux peints, exposés en galerie. Le niveau de décodage de l'image sera dorénavant similaire dans les deux médiums que j'utilise. Le flou de l'image sera balancé et un équilibre visuel s'installera dans les deux systèmes de représentation. » Henri Venne, dans texte inédit, *op. cit.* n. 1.
- 15 « La touche pare la toile en déparant le pinceau de sa matière colorée, elle en rompt, comme un silence, l'uniforme indifférenciation, et l'anime ; en elle pèsent le peintre et son corps [...] » Patrick Vauday, *La Matière des images : Poétique et esthétique*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 60.
- 16 Ici, le « cadre pictural » agit comme « cadre-coupe » de l'image photographique, elle-même faisant appel à un « hors-champ ». Nous reprenons la terminologie employée par Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.* n. 11, p. 120.

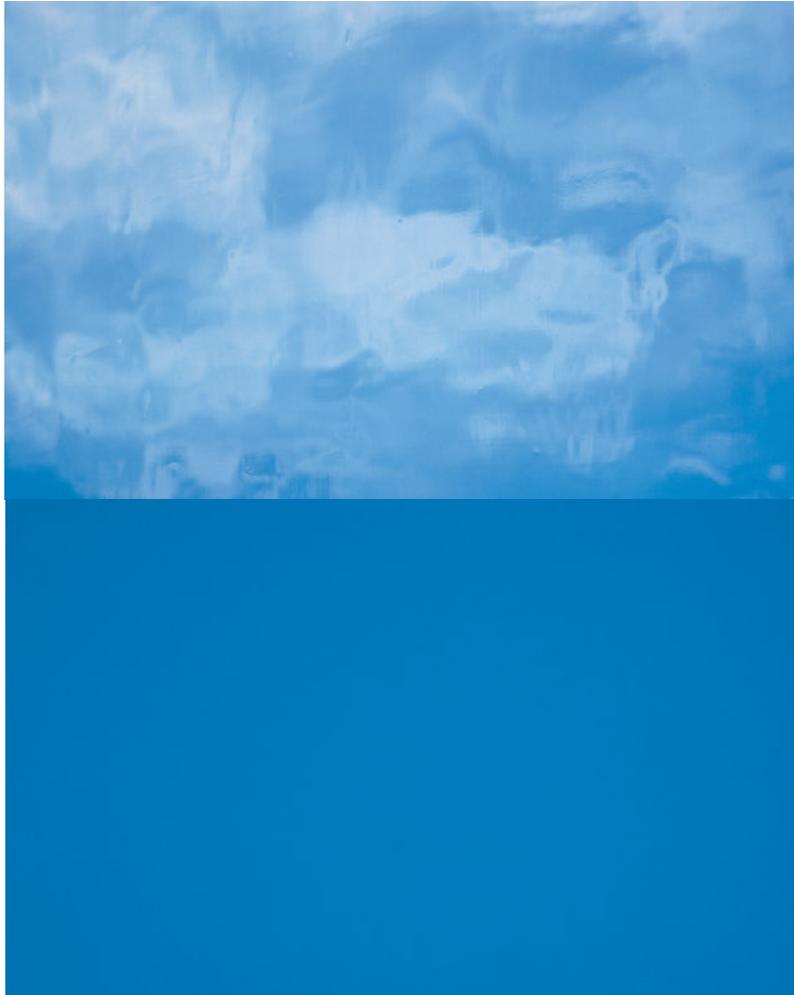












# UNFATHOMABLE MEMORY, UNATTAINABLE LANDSCAPE

At the heart of the installation (*D'après nature*)<sup>1</sup> lies the pairing of photography and painting: seemingly familiar photographic images of the landscape and what might be called “imageless”<sup>2</sup> pictorial images, in the guise of monochrome painted surfaces. What is there about these shimmering images joined into eight diptychs<sup>3</sup> that holds us in their proximity? What accounts for their juxtaposition, their arrangement along our path as we make our way through the Banque Laurentienne gallery? Is it that they act as relays of a sensorial experience of time and space to be measured in the enigmatic imprint of the surroundings? These lustrous reflecting surfaces confound the traditional distinctions that anchor photography and painting, and play upon the contiguous zone that deploys, and diverts, the space of the image. Henri Venne’s awareness of the illusion inherent in any view of reality—photographic or pictorial—engages our fascinated gaze all the more before these traces of past and present, in the anxiety of their loss and the appeal of their recurrence.

Venne’s photographic and pictorial work proceeds from his desire to fashion the image as a substratum of experience. He constructs the theme of the landscape—which has been his main concern since his first works, in the 1990s<sup>4</sup>—through the reappropriation of some elsewhere and its presence in memory. Initially foreign to Venne, it becomes the focal point of his perception, requiring him to make the subject his own while accepting that the memories of this communion will be erased, despite photography’s insistent capacity to reproduce fragments of it. Neither site nor environment—understood in terms of an aesthetic of the sublime or the picturesque—holds sway. The nostalgia is not for a grandiose, untamable natural landscape but arises from Venne’s unceasing quest to express the landscape’s sensorial impact—that part of the emotional experience which is never reduced to its memory or even to the photographic or pictorial form it takes. And this nostalgia merges with a poetics that can make us believe in the return of the fleeting moment, the capturing of a space. It is this instant of experience—which escapes us all—that takes us back to what Venne calls “the mental space of forgetting”<sup>5</sup> and serves as the basis for creating the illusion of coming close to something, for surreptitiously trying to embrace the fluidity of present and past without being swept away in their ineluctable course.

The concomitance of painting and photography within the installation space draws us toward the realm of unfathomable memory. The photographic image reverberates against the visual field of the painting, while the painting echoes the *mises en abyme* of the photographic image. The back-and-forth movement that

occurs in the visual experience of the whole triggers the vagaries of memory, which retains what must be retained from the past or present. Is the past inscribed in the photograph more vivid than the present inscribed in the painting, or does the vividness of the pictorial image obliterate the past kept alive in the photograph? This ambiguity, what might be called the layering of time (the time of memories), is exerted and exacerbated as photography becomes inseparable from painting, as each, one through the other, leaves a trace of reality in the wrinkles of time and space; as each, one through the other, evokes and summons forth, in its glistening matter, the uncanniness that flouts any description that documents and records, reducing the complexity of the visible world to a commonplace by grazing it superficially.

“Forgetting is memory’s vigilance,” Maurice Blanchot wrote, “the guardian power which preserves the hidden side of things.”<sup>6</sup> It is in the depths of this apparent contradiction that the complicity between Henri Venne’s photographic images and painting resides. Each image, by referring to the other, becomes a screen on which the paradox of experiencing absence and presence is projected. Blending into the bluish glow of the landscapes, the evanescent forms inexorably bind us to what *has* been, to the appearances of a now-absent visible world. What shows through in these photographs will never be more than a means of seeing what is no longer. They consent to this past, cut off from its primal substance. Inscribed in memory, time and space are no longer the time and space of this bygone past; they can no longer be recognized in this image that nonetheless adamantly adheres to reality. The landscape seen through the photographer’s lens has been forgotten; it has preserved “the hidden side of things.” What the photograph shows us, what it displays to our gaze, has been transformed, is no longer what *has* been. For Venne, the landscape *will have been*, and his photographs can only make him see it *otherwise*: “You would think you were there,” Patrick Vauday reminds us, “but in fact you are not there, the world that [photography] presents is a world that we see but that does not see us.” And this disparity is certainly on the artist’s mind every time he seeks to make concrete “this world for us but without us” that we call “the past.”<sup>8</sup>

For Venne is also and (as he himself says) primarily a painter. Paint is matter, and its tactile properties are what haunts the artist, for whom the experience of the perceptible world is channelled through the act of photographing *and* painting. How do Venne’s photographs come to be imbricated with paintings? Are his photographs inseparable from his paintings? Are they incapable on their own of routing the absence of what cannot be effaced? Photography seems to recover the loss of what has been, and Venne no doubt takes pleasure in believing that this form of recovery is possible. Indeed, his photography cannot be reduced to a

“portable copy of the world,” the “simple reproduction of a preexisting reality.”<sup>9</sup> It is always memory, the “memory of what one has never seen,”<sup>10</sup> because memory is metamorphosed under the photographer’s eye in the space-time of the snapping of the shutter. The image, however ethereal, is a space-time that calls forth the imagination, beyond contingencies. Venne’s photographs do not conform to the univocal way we view images. What they eclipse is not information (they contain none) or any overall narration (they likewise contain none). His photographs do not foster forgetting, the habitual gaze that looks at nothing, that forgets that appearances are load-bearing, that dreams are fuelled by them and that artists wrap themselves in them. And Henri Venne will never grow weary of this astonishing apprehension of the real world: his desire to be subjugated by the real world has already drawn him toward the territory opened by painting’s non-referential space, which is the territory he has chosen.

In this sense, his painting is not merely an adjunct of his photography: it issues from the same attempt to grasp what is effaced, the way everything is effaced. The painting, produced by a mechanical process that precludes any gestural participation, is also a compelling part of this experience of the instant endlessly shifted by photography. Venne’s pictorial image confirms and enhances the sensorial experience of the visible world investigated by photography. In front of a painting, we have no doubts as to its primary substance: it is all there for us to see. With the effacing of representation, the material refers more obviously to itself, to its luminosity, its reflecting power, its opacity. The photograph at its side mimics its shiny surface, but what difficulty it has letting go the inlaid space and time it holds captive!<sup>11</sup> With the pictorial image, though reduced to a monochrome flat surface, space and time take wing in the *here and now*: memory forms and unforms, builds up and dissipates, in pace with the experience of this *elsewhere* that is conveyed by the painting’s coloured matter. The register is infinite and projects the gaze beyond the diptych-object into the space of somatic contact, which the painter savours and the spectator willingly experiences.

The “upsurge of an unexpected existence”<sup>12</sup> that Jean-Claude Lemagny speaks of in regard to the work of art is created by Henri Venne in a material devoid of relief, made of shadow and light spilling over the planes. The photographs and paintings of each diptych compete for our gaze, which veers toward one, then the other. The painting-panel and the photograph-panel beside it form an assemblage that liberates the space of representation. The photograph dissolves the shapes of reality, evoking landscape atmospheres, apparently infinite spaces. The painting, a glossy monochrome plane of industrial enamel, in turn becomes a screen that seems to dematerialize under the effect of the surrounding forms playing over its surface. The bluish tonalities unify the whole, the colour of the painted surface

being chosen from those that make up the photograph's planes. The visual sweep from one panel to the other—as well as from one diptych to another by way of their reflection—whets our perception of the images' similarities and differences,<sup>13</sup> and gives rise to the illusion of fictive spaces that decompose and recompose within a whole. As we wander through the gallery, this fluidity contributes to the indeterminateness of what is represented, while accentuating the sensorial effect of the mirror-surfaces' materiality.

However, upon closer observation, the gaze is arrested by the surfaces that do not simply reflect each other or their setting. These photographic images contain the detail that calls our perception of the moment into question. The painter's touch appears where it is not expected. In the experience of the installation's illusory space, we are overcome by the sensation of a "freeze frame": within the photographs, another surface emerges to act as a backdrop to the representation, a lightly textured depth other than that of the codified landscape image. Venne has photographed the landscape's reflection on a glossy monochrome painting done by hand.<sup>14</sup> Thus, the artist's brushstroke—eliminated from the mechanically produced painting that makes up half the diptych—is transferred to the space-time of the photograph. Buried in the images' misty forms, it too becomes an imprint, the trace of the surface of a painting that *would have been*. Neither in the present nor entirely in the memory of the photographs *d'après nature*, the act of painting now occupies "the space of forgetting," preserved, camouflaged, hidden.

When Henri Venne confides that, with these photographs, the "truth is the painting," he is perhaps expressing the truth of the painting-support<sup>15</sup> that seeps through, muted, in the photograph's veiled matter. Perhaps he is exposing the painting-support that provides a means of grasping the photographed reality,<sup>16</sup> the ephemeral, yet contemplated, landscape. Could pictorial space alone preserve the memory of the unattainable landscape that escapes our memory completely? Does the process Venne has developed to capture the real world not crystallize an illusory landscape, for lack of being able to touch the real landscape through photographic memory, to tear it from itself, if only for an instant? The sky Henri Venne marvels at is not the sky defined by clouds or the bluish reflections of the earth's waters. The sky that absorbs him is in the shades of colour that invent the two-dimensional image. The horizons that welcome Henri Venne are those of the vibrating lines drawn by the gentle encounter of tones. The diagonal paths crossing the fields are those that trace no direction, those of an elsewhere, of nowhere. The ground where Henri Venne has placed his camera, and his painting, the distant lands upon which he has reflected with his camera, are those of the depthless space of colour and line, texture and form. The landscape he wished to recall is like

the space the painter wants to make swell up on the blank canvas—the imaginary space from which the space of contemplation sometimes emerges and that prompts Henri Venne to state that “photography is another way of painting.”

“To speak of the landscape” in forms and variations of colour that are barely distinct from one another, against panoramic horizons that lose themselves in ungraspable bluish distortions; “to speak of the landscape” through the encounter of photography and painting, the one rooted in tenacious memory, the other available to the present instant; to willingly forgo real time and space in order to attain the indelible sensation of touching unreal space, unexpected and forgotten—such would be the stuff of Henri Venne’s nostalgia.

- 1 According to Henri Venne, the project’s title refers to “the source of inspiration for the work’s content (*d’après nature*, from nature) and what we retain in human and photographic memory once that source is gone (*après nature*, after nature).” Quoted from an unpublished text for the exhibition project (*D’après nature* [translation]).
- 2 This term is from Patrick Vauday, *La Peinture et l’Image. Y a-t-il une peinture sans image ?* (Nantes: Éditions Pleins Feux, 2002), 75 pp [translation].
- 3 Each diptych is composed of a glossy photograph mounted on aluminum sheet and a painting in industrial gloss enamel on aluminum sheet.
- 4 For example, *Intérieur/Extérieur* (1994), *Mémoire à court terme* (1997), *Analogia* (1998), *Unguided Tour* (1999), *Souvenirs de voyage* (2000), *Duplications nostalgiques* (2001) and *The Colour of Spring* (2003).
- 5 This and subsequent phrases are from conversations with the artist in 2003 [translation].
- 6 Maurice Blanchot, “Oublieuse mémoire,” in *L’Entretien infini* (Paris: Gallimard, 1969), p. 460. Quoted in English from *The Sublime Void, On the Memory of the Imagination* (Antwerp: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 1993), p. 87.
- 7 This refers to the “That-Has-Been” of the photograph as formulated in Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, trans. Richard Howard (New York: Hill and Wang, 1981), pp. 76-77.
- 8 Vauday, *La Peinture et l’Image*, p. 71 [translation].
- 9 *Ibid.*, p. 67 [translation].
- 10 *Ibid.*, p. 68 [translation].
- 11 Jean-Marie Schaeffer, *L’image précaire. Du dispositif photographique* (Paris: Éditions du Seuil, “Poétique” series, 1987), p. 118, notes in this regard that “photographic space, even when highly constructed, functions like a recorded space, the indexical trace of a portion of real space” [translation].
- 12 “In language there is the imposition of a preexisting meaning, in art there is the upsurge of an unexpected existence.” Jean-Claude Lemagny, *La matière, l’ombre, la fiction : photographie contemporaine* (Paris: Nathan, Bibliothèque nationale de France, 1994), p. 20 [translation].
- 13 “My works contain a ghostly emotional reflection of a past instant. The glossy surface of my paintings reflects the real space where the spectator stands, thus creating a symbiosis between the memory of a past instant and the reality of the present moment. The representation/reflection of the painting, unlike the photograph, will always be part of the present moment.” Venne, text cited in note 1 [translation].
- 14 “By photographing a glossy painting, I obtain the same blurred effect of reflection of the surroundings as normally appears in my paintings exhibited in a gallery. The image’s decoding will then be similar in both the mediums I use. The image’s blur will be balanced, and a visual equilibrium will be established in both systems of representation.” Venne, text cited in note 1 [translation].
- 15 “The touch invests the canvas by divesting the brush of its paint, breaking the canvas’s uniformly undifferentiated state like a silence, bringing it to life; in the touch, the painter and his body carry weight.” Patrick Vauday, *La Matière des images : Poétique et esthétique* (Paris: L’Harmattan, 2001), p. 60 [translation].
- 16 Here, the pictorial frame acts as a cropping frame for the photographed image, itself calling upon an “off camera” view. (These terms are based on Schaeffer, *L’image précaire*, p. 120.)

# BIOBIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

## HENRI VENNE

Né à Joliette (QC), le 1<sup>er</sup> octobre 1966.  
Vit et travaille à Montréal (QC).

## PRINCIPALES EXPOSITIONS INDIVIDUELLES

### 2004

*Henri Venne : (D') après nature*  
Musée d'art contemporain de Montréal,  
Montréal (QC), 6 mai-5 sept. 2004. —  
Catalogue.

### 2003

*The Colour of Spring*  
Galerie des arts visuels de l'Université Laval,  
Québec (QC), 16 janv.-9 févr. 2003.

### 2001

*Duplications nostalgiques*  
Maison de la culture Plateau-Mont-Royal,  
Montréal (QC), 8 nov.-2 déc. 2001.

### 2000

*Souvenirs de voyage*  
Plein sud : Centre d'exposition et  
d'animation en art actuel à Longueuil,  
Longueuil (QC), 5 sept.-1<sup>er</sup> oct. 2000. —  
Dépliant.

### 1999

*Unguided Tour*  
Montréal Télégraphe, Montréal (QC),  
9 avril-1<sup>er</sup> mai 1999.

### 1998

*Analogia*  
Galerie Verticale Art Contemporain,  
espace 2, Laval (QC), 8 janv.-22 févr. 1998.

### 1997

*Mémoire à court terme*  
Centre d'exposition des Gouverneurs,  
salle 1, Sorel (QC), 16 févr.-16 mars 1997.

### 1994

*Intérieur/Extérieur*  
Galerie Dare-dare, Montréal (QC),  
13 août-4 sept. 1994. — Avec Linda Venne.

## PRINCIPALES EXPOSITIONS COLLECTIVES

### 2001

*Fluidescence : Janet Bellotto, Marc Fournel,  
Stéphanie Lagueux, Henri Venne*  
Musée Régional de Rimouski, Rimouski  
(QC), 17 mai-10 juin 2001. — Dépliant.

*La Collection Prêt d'œuvres d'art.*

*Acquisitions 2001*

Musée du Québec, Québec (QC),  
11 juin 2001-14 janv. 2002.

*La Relève lanadoise*

Musée d'art de Joliette, Joliette (QC),  
26 juin-2 sept. 2001. — Catalogue.

*Les Ateliers s'exposent 2001*

Ateliers des artistes participants; Maison  
de la Culture Plateau-Mont-Royal, Montréal  
(QC), 12-28 oct. 2001.

*Salon international du flou : Isabelle Hayeur,*

*Phil Irish, Odile Trépanier, Henri Venne*

L'Œil de Poisson, Québec (QC),  
6 juill.-5 août 2001.

### 2000

*L'Art qui fait boum ! : La Triennale de la*

*Relève québécoise en arts visuels*

Marché Bonsecours, Montréal (QC),  
31 mars-23 avril 2000. — Catalogue.

*La Mort : réflexion littéraire et visuelle*

Maison de la culture Marie-Uguay, Montréal  
(QC), 24 oct.-10 déc. 2000. — Brochure.

### 1998

*Collection Prêt d'œuvres d'art du Musée*

*du Québec. Acquisitions récentes*

Musée du Québec, Québec (QC),  
28 oct. 1998-3 janv. 1999.

### 1996

*Le Sacre du printemps :*

*Lise Gauthier, Martine Simard D'Arc,*

*Louise Isabelle, Henri Venne*

Édifice Belgo (372, rue Sainte-Catherine O.),

espace 414, Montréal (QC), 2-31 mars  
1996. — Dépliant.

*Quadrature du cercle : Lise Gauthier,*

*Louis Pelland, Henri Venne et Linda Venne*

Maison de la culture Plateau-Mont-Royal,  
Montréal (QC), 4 avril-5 mai 1996.

1995

*Biennale Découverte*

Musée du Québec, Québec (QC),  
31 oct.-19 nov. 1995. — Prix Québec-Capital  
1998. — Catalogue.

*Désir du même, désir de l'autre*

Galerie Verticale Art Contemporain, Laval  
(QC), 10 août-10 sept. 1995. — Dépliant.

## BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

TEXTES DANS CATALOGUES ET DÉPLIANTS

2004

Grant Marchand, Sandra. — « Mémoire  
insondable, paysage inatteignable ». —  
Henri Venne : (D') après nature. —  
Montréal : Musée d'art contemporain de  
Montréal, 2004. — [24] p.

2001

Bellemare Brière, Véronique. —  
« L'évanescence des souvenirs : Henri  
Venne ». — *Fluidescence* : Janet Bellotto,  
Marc Fournel, Stéphanie Lagueux, Henri  
Venne. — Rimouski : Musée régional de  
Rimouski, 2001. — P. [3]

Brisson, Gérard. — « Henri Venne ». — La  
relève lanadoise, édition 2001. — Joliette :  
Musée d'art de Joliette, 2001. — P. 24-25

2000

Bellemare Brière, Véronique. — « Souvenirs  
de voyage ». — Henri Venne. — Longueuil :  
Plein sud : Centre d'exposition et d'animation  
en art actuel à Longueuil, 2000. — P. [2]

1996

Boudreault, Marlène. — « Henri Venne ». —  
Le sacre du printemps : Lise Gauthier,  
Martine Simard D'Arc, Louise Isabelle,  
Henri Venne. — [S.l. : s.n., 1996?]. — P. [5]

1995

Carrier, Martin. — « Henri Venne ». — *Désir  
du même, désir de l'autre* : Mario Lacelle,  
Jean-Thierry Roy, Henri Venne. — Laval :  
Galerie Verticale Art Contemporain,  
[1995?]. — P. [3]

Venne, Henri. — « [Henri Venne] ». —  
*Biennale Découverte* : concours des arts  
visuels de Québec, édition 1995. — Québec :  
Fondation Découverte, 1995. — P. 58

TEXTES DANS PÉRIODIQUES

2003

St-Martin, Véronique. — « Réflexion d'un  
moment : the colour of spring ». — *Impact  
Campus*. — Vol. 17, n° 16 (21 janv. 2003). —  
Université Laval. — P. 19

2002

Rodriguez, Véronique. — « Montréal : début  
du XXI<sup>e</sup> siècle ». — *Vie des Arts*. — Vol. 47,  
n° 186 (printemps 2002). — Dossier théma-  
tique : les ateliers d'artistes. — P. 34-37

2001

Bellemare Brière, Véronique. —  
« Atmosphères : Souvenirs de voyage ». —  
*Spirale*. — N° 177 (mars/avril 2001). — P. 29  
Charron, Marie-Ève. — « L'instant d'avant ». —  
*Le Devoir*. — (24 nov. 2001). — P. C-10

Delgado, Jérôme. — « Saisissantes  
nostalgies d'Henri Venne ». — *La Presse*. —  
(24 nov. 2001). — P. D-9

2000

Cormier, Réjean-Bernard. — « À la guerre  
comme à la guerre : l'art qui fait boum ! ». —  
*ETC Montréal*. — N° 52 (déc. 2000/ janv./  
févr. 2001). — P. 50-52

Couëlle, Jennifer. — « Un boum bien  
inoffensif : dix-sept artistes de la relève  
participent à cette triennale ». — *La Presse*. —  
(8 avril 2000). — P. D-14

Langlois, Monique. — « Place aux artistes de  
la relève québécoise : l'art qui fait boum ! :  
une exposition "ouverte" ». — *ESSE*. — N°  
40 (été 2000). — P. 82-89

1998

Bénichou, Timor. — « Un témoignage de  
pierre ». — *The Fifth Column* : la revue  
canadienne des étudiants en architecture. —  
Vol. 10, n° 1 (1998). — P. 40-43

1995

Couëlle, Jennifer. — « Trois discours sur  
l'autre et le même ». — *Le Devoir*. —  
(19 août 1995). — P. C-8

1994

Kozinska, Dorota. — « Holly King, Henri  
Venne on tap Galerie Verticale ». — *The  
Gazette*. — (Jan. 9, 1998). — Sous : « Of  
special interest ». — P. D-9

# LISTE DES ŒUVRES

## SÉRIE (D')après nature

### IT ALWAYS SLIPS AWAY EVENTUALLY

2004

Diptyque

Tirage numérique sur papier photographique  
monté sur feuille d'aluminium et émail  
industriel sur aluminium  
106,7 x 243,8 cm

### NOTHING EVER STAYS THE SAME

2004

Diptyque n° 2

Tirage numérique sur papier photographique  
monté sur feuille d'aluminium et émail  
industriel sur aluminium  
182,9 x 121,9 cm

### HOLDING ONTO USED TO BE

2004

Diptyque n° 1

Tirage numérique sur papier photographique  
monté sur feuille d'aluminium et émail  
industriel sur aluminium  
91,4 x 304,8 cm

### NOTHING EVER STAYS THE SAME

2004

Diptyque n° 3

Tirage numérique sur papier photographique  
monté sur feuille d'aluminium et émail  
industriel sur aluminium  
182,9 x 121,9 cm

### HOLDING ONTO USED TO BE

2004

Diptyque n° 2

Tirage numérique sur papier photographique  
monté sur feuille d'aluminium et émail  
industriel sur aluminium  
91,4 x 304,8 cm

### NOTHING EVER STAYS THE SAME

2004

Diptyque n° 4

Tirage numérique sur papier photographique  
monté sur feuille d'aluminium et émail  
industriel sur aluminium  
182,9 x 121,9 cm

### NOTHING EVER STAYS THE SAME

2004

Diptyque n° 1

Tirage numérique sur papier photographique  
monté sur feuille d'aluminium et émail  
industriel sur aluminium  
182,9 x 121,9 cm

### ONE LAST TIME BEFORE IT ENDS

2004

Diptyque

Tirage numérique sur papier photographique  
monté sur feuille d'aluminium et émail  
industriel sur aluminium  
152,4 x 121,9 cm

Toutes les œuvres appartiennent à l'artiste

**LAMINATEK**



ISBN 2-551-22494-2



9 782551 224944

 **MAC**<sub>m</sub>  
MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL  
Québec