

Idéaux de la peinture

Anthony Burnham, Dil Hildebrand, David Lafrance, Beth Stuart, Cynthia Girard, Marie-Claude Bouthillier, Sylvain Bouthillette

Ideals of Painting

Anthony Burnham, Dil Hildebrand, David Lafrance, Beth Stuart, Cynthia Girard, Marie-Claude Bouthillier, Sylvain Bouthillette

Anne-Marie Ninacs

Numéro 76, automne 2012

L'idée de la peinture
The Idea of Painting

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/67201ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les éditions esse

ISSN

0831-859X (imprimé)
1929-3577 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Ninacs, A.-M. (2012). Idéaux de la peinture : Anthony Burnham, Dil Hildebrand, David Lafrance, Beth Stuart, Cynthia Girard, Marie-Claude Bouthillier, Sylvain Bouthillette / Ideals of Painting: Anthony Burnham, Dil Hildebrand, David Lafrance, Beth Stuart, Cynthia Girard, Marie-Claude Bouthillier, Sylvain Bouthillette. *esse arts + opinions*, (76), 66–73.

Tous droits réservés © Les éditions esse, 2012

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

éru
dit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

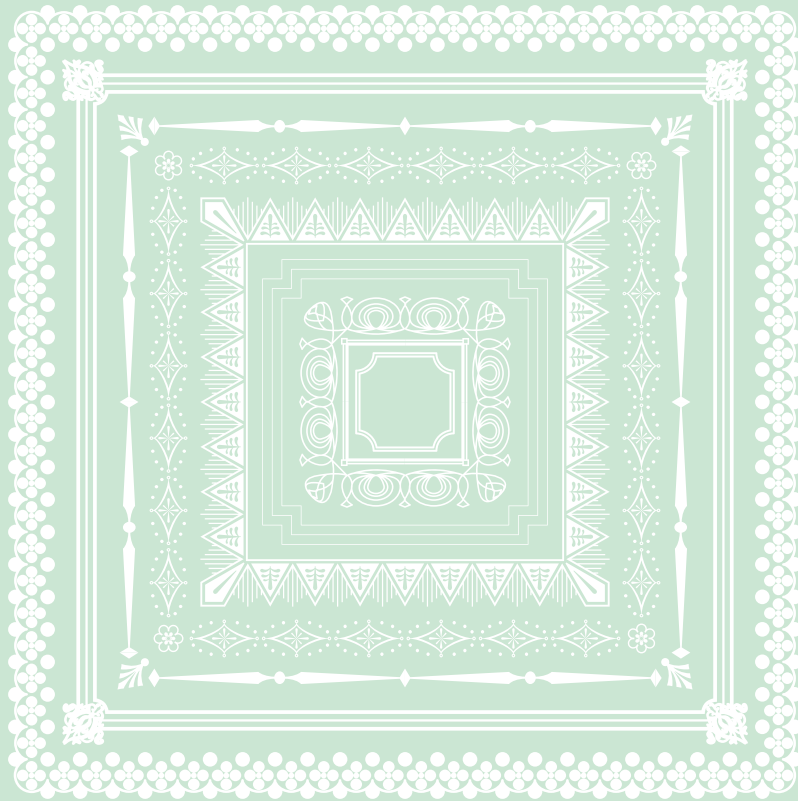
Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

IDÉAUX DE LA PEINTURE
IDEALS OF PAINTING

· DAVID LAFRANCE · BETH STUART ·

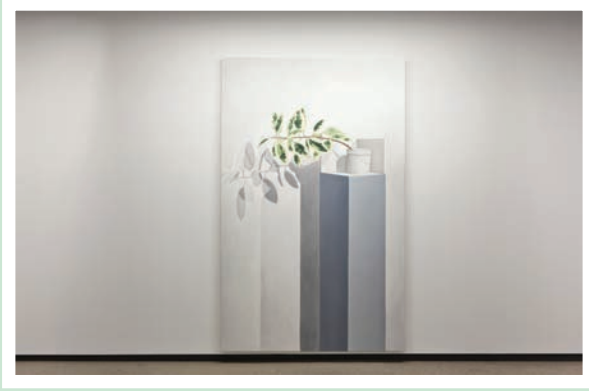
· ANTHONY BURNHAM · DIL HILDEBRAND ·



· CYNTHIA GIRARD · MARIE-CLAUDE BOUTHILLIER ·

· SYLVAIN BOUTHILLIER ·

ANTHONY BURNHAM



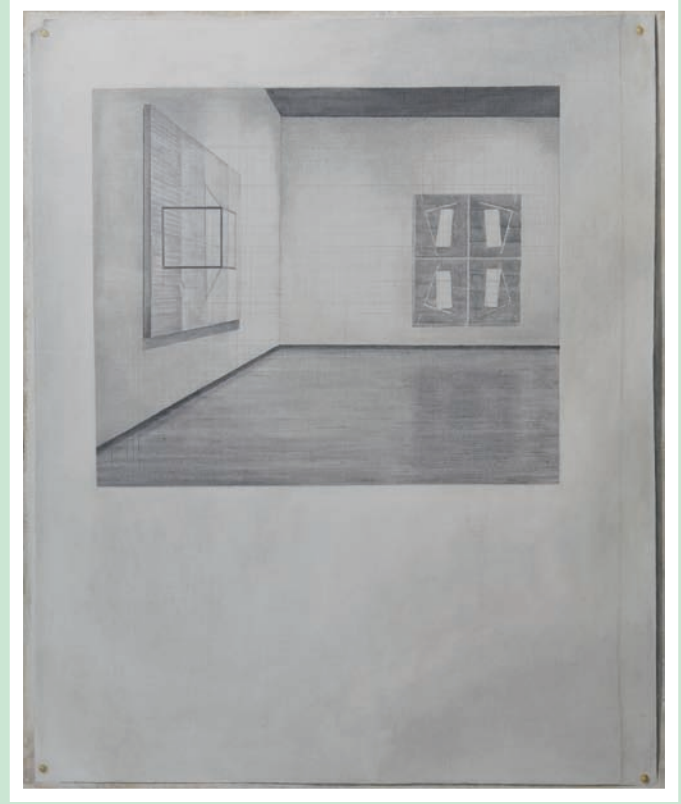
Arrivé à la peinture après avoir produit des œuvres relationnelles, Anthony Burnham en appelle toujours à une pensée de l'autre et de l'interdépendance. Sa peinture émerge d'opérations gigognes impliquant la sculpture, le dessin, la photographie et l'installation; elle est la surface trompeusement lisse d'un univers artistique hétérogène où les éléments et les temps s'abîment les uns dans les autres, participant ainsi à « une même conversation¹ ». Si sa peinture est vite dite conceptuelle, c'est qu'elle met en étroite discussion l'idée moderniste du tableau autonome, la mise en peinture d'une idée qu'a eue l'artiste, et encore le monde des idées évoqué par le document noir et blanc. Pourtant, elle est en une pareille mesure concrète puisque nous sommes — œil, corps et neurones — pris à partie dans cette conversation bien spatiale et physique; mis sur un qui-vive perceptif qui rend toute idée redevable de contingences matérielles. Au « feuilleté » d'objets projetés et d'images produites s'ajoute donc notre expérience infiniment changeante, élément clé de cette conception indivise de la peinture. Je ne suis plus ici devant ce que je vois, mais dedans; je m'y sens étrangement à l'aise, comme si on avait levé la paroi peinte entre le monde de l'image et moi. Le travail de Burnham est en ce sens exemplaire d'un changement paradigmatique qui s'opère : la peinture aujourd'hui est résolument *liée*, et c'est dans la complexité vertigineuse de ses liaisons artistiques et sociales que des idéaux sincères font retour, bien qu'ils ne puissent désormais s'articuler qu'en des termes relatifs.

1. Entrevue avec Oli Sorenson, « Painting Through Other Forms: In Conversation with Anthony Burnham », Montréal, M-Kos, www.m-kos.net [consulté le 25 mai 2012, trad. libre].

Arriving at painting having previously produced relational works, Anthony Burnham is still addressing issues of otherness and interdependence. His painting emerges from mutually supportive processes of sculpture, drawing, photography, and installation; it is the deceptively smooth surface of a heterogeneous artistic universe in which the elements and time collide, thus participating in “the same conversation.”¹ If at first glance his painting seems conceptual, it is that it brings into intimate dialogue the modernist *idea* of the autonomous painting, the painted embodiment of an artist's *idea*, and the *world of ideas* evoked by the black and white document. Yet, it is equally concrete, seeing that we—eyes, body, and neurons—are party to this indeed spatial and physical conversation, our perceptions put on alert, rendering every *idea* subject to material contingencies. Adding to the “layers” of projected objects and produced images is our ever-changing experience, a key element in this inseparable conception of painting. We no longer stand before what we see; we are in it, strangely at ease, as though the painted wall between the world of the image and ourselves had been lifted. In this sense, Burnham's work is exemplary of an ongoing paradigmatic shift: painting today is resolutely *connected*, and it is in the vertiginous complexity of its artistic and social connections that sincere ideals resurface, even though they can henceforth only be articulated in relative terms.

1. Interview with Oli Sorenson, “Painting Through Other Forms: In Conversation with Anthony Burnham,” M-Kos, Accessed May 25, 2012. www.m-kos.net.

Anthony Burnham, *Modern Sundays*, 2010. *Exhibition view*, Walter Phillips Gallery.
 “Perspective Correction Hinged, Corrected by the Lens Sigma DC 1770 mm 1:2.8-4.5” and
 “Even Space Does Not Repeat”, 2011. *Perspective Correction Hinged, Corrected by the Lens Sigma DC 1770 mm 1:2.8-4.5*, 2010.
 photos : Guy L'Heureux, permission de | courtesy of the artist & Galerie René Blouin, Montréal



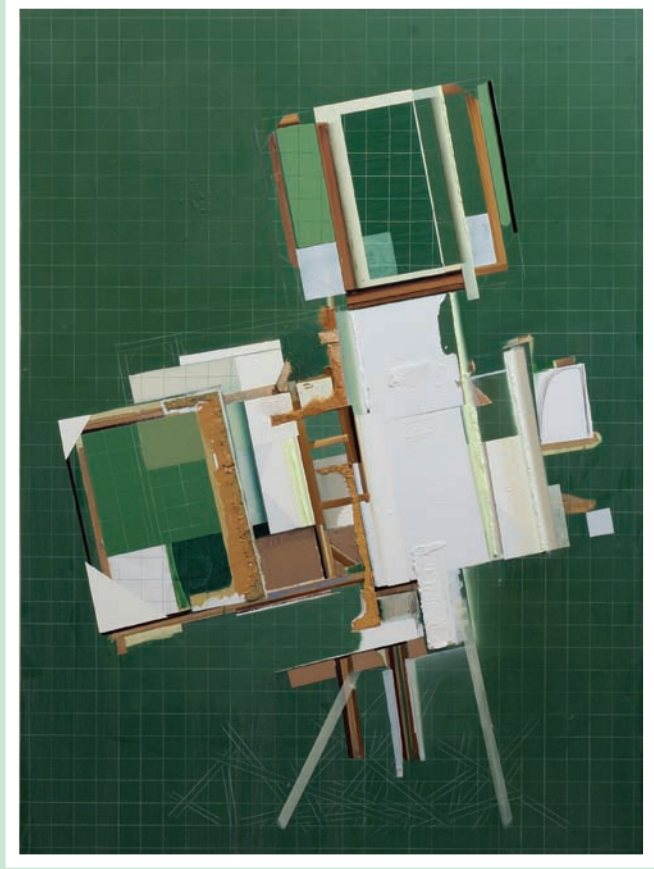
DIL HILDEBRAND

Cette ouverture de la peinture, Dil Hildebrand est connu pour la produire grâce au trompe-l'œil qui est, dit-il, « une forme de sollicitation très physique. [...] comme une main tendue, gesticulant depuis l'intérieur de la peinture afin de vous y introduire »². L'endroit où cette main nous conduit n'est nul autre que le lieu de création de la peinture, à savoir ici la table de travail, surface d'exploration verte qui rappelle l'ardoise du chercheur et le tapis de coupe de l'atelier, sur laquelle sont convoquées toutes les ressources à la disposition de l'artiste — de l'ingénierie de Léonard de Vinci aux visions constructivistes en passant par l'architecture et le plan moderniste, le tout échauffé avec des matériaux simples fixés à l'aide de ruban à masquer. Évoquant les grands idéaux de la tradition occidentale pour mieux évaluer le potentiel d'édification actuel, ces bricolages illusoirement suggèrent en quelque sorte la position qui nous échoit : celle, à la fois humble et ambitieuse, de toute personne qui remet un problème sur le métier, prend le risque d'élaborer des théories utiles tout en les sachant fallibles, et qui s'engage à exposer au profit de l'autre, non plus un résultat modèle, mais bien les modalités mêmes de son parcours fait d'essais, de succès et d'erreurs.

2. Entrevue avec Christine Redfern dans *Long Drop: The Paintings of Dil Hildebrand*, Victoria, Anteism Press, 2010, p. 50.

This opening up of painting is generally expressed by Dil Hildebrand through *trompe-l'œil*, which is “meant to draw you in—in a very physical way. . . . The *trompe l'œil* is like a hand gesturing out from within the painting to pull you in,”² as he explains. Here, the place to which this hand guides us is nowhere other than the place where the painting is created: a green surface for exploration evocative of the chalkboard and the cutting mat, a work table on which all the creative resources available to the artist are assembled—from the engineering of Leonardo da Vinci, to Constructivist visions, architectural projections, and modernist painting—and constructed from the simplest studio materials affixed with masking tape. Calling upon the leading ideals of Western tradition to better evaluate our current capacity for edification, these illusory makeshift structures in a sense point to our lot: to the humble yet ambitious stance of anyone who dares to tackle a problem, who endeavours to develop valuable theories—regardless of their fallibility, and who, for the benefit of others, is willing to expose less the final results than his very processes of trial, success, and error.

2. Interview with Christine Redfern in *Long Drop: The Paintings of Dil Hildebrand*, (Victoria: Anteism Press, 2010), 50.



DAVID LAFRANCE



David LaFrance insiste aussi sur le fait que ses scènes d'éden postapocalyptique sont issues d'« un processus autant constructeur que destructeur »³, c'est-à-dire d'un risque artistique qui demeure inscrit au sein de la matière même de la peinture. C'est que, chez lui aussi, le fond du tableau a à voir avec le processus créateur. Souvent vert, parfois noir, mauve ou bleu nuit, il est sans conteste le fond fertile et crépitant de la nature sur lequel l'artiste assemble les formes symboliques récurrentes de son univers intérieur. « Une trame composée de petites structures, fleurs, brindilles et amoncellements [...] organise le tableau et supporte avec désespoir les sujets principaux »⁴, explique-t-il. Mais ce fond sans horizon n'est inoffensif qu'en apparence, car l'humour indélicat des contrées qui s'y construisent indique qu'il a peut-être déjà englouti toutes ces formes principales, édifiantes comme triviales, produites par la civilisation – y compris l'idée de la Nature idéale. Si elle fait certes office de refuge, la peinture de LaFrance n'est donc pas qu'un simple repli idyllique loin du monde réel et de ses angoisses. Elle offre au contraire une image pressentie de ce qui croît là où tout s'est anéanti dans une vertigineuse perte de sens. Et son érotisme latent suggère à qui veut le retrouver, ce sens, qu'il devra éveiller ses sens, c'est-à-dire entrer en contact avec sa propre nature.

3. Démarche artistique dans *David LaFrance : décoration du paysage*, Drummondville, Galerie d'art de la Maison des arts Desjardins Drummondville, 2011, n. p.

4. Ibid.

David LaFrance likewise insists that his scenes of a post-apocalyptic Eden derive from “an equally constructive and destructive process,”³ that is to say from an artistic risk that remains inscribed in the very matter of the painting. For in his painting as well, the background bears a relation to the creative process. Often green, sometimes black, mauve, or midnight blue, it is without doubt the fertile and pulsating foundation of nature on which the artist gathers the recurrent symbols of his inner universe. “A weft of small structures, flowers, twigs, and heaps ... organise the painting and desperately support the principal subjects,”⁴ he explains. Yet this background without horizon is innocuous in appearance alone, for the ambiguous atmosphere of the scenes erected on it suggests that these principal subjects created by civilisation—enlightening and trivial alike—have perhaps already been engulfed by it, including our idealized conception of Nature. If LaFrance's painting is indeed a place of refuge, it is not, however, a simple, idyllic retreat far removed from the real world and its threats. On the contrary, it offers a foreboding image of what grows there where everything has been annihilated in a vertiginous loss of meaning. And its latent eroticism may suggest to those who wish to find new meaning that they awaken their senses, that they become intimate with their own nature.

3. Artist's statement in *David LaFrance : décoration du paysage*, Drummondville, Galerie d'art de la Maison des arts Desjardins Drummondville, 2011. Own translation.

4. Ibid. Our translation.

David LaFrance, *Fertilité 03*, 2010. *Les Sinistrés*, 2011. *Royaume 02*, 2009.
photos : Éliane Excoffier, permission de l'artiste | courtesy of the artist.



BETH STUART



Cela explique peut-être que Beth Stuart s'insinue avec tant de passion au cœur des petites sensations et de la texture des émotions, cherchant d'une manière plus proprioceptive encore à accéder à ce qu'elle appelle « un plan sous-langagier »⁵. Sa peinture, et de plus en plus souvent sa sculpture, est celle du corps évoqué et des vues fragmentaires, du lien à l'autre et des orifices ouverts, des matières représentées et des finis intrigants au toucher, des formes organiques et du frottement synesthésique des registres perceptifs. Cette écritisation plastique vaut toutefois chez elle pour une stimulation nerveuse qui fait se chatouiller le corps, le cœur et la raison. Car l'idéal à quérir, nous indique-t-elle par l'intermédiaire de Paul Klee, est une fine écologie qui fasse que « ces trois idées directrices représentent à mesure de leur participation trois domaines comme emboîtés les uns dans les autres »⁶. Volontairement discrète et indéfinissable, l'aventure de Stuart n'en milite pas moins consciemment pour une altération de la culture hyperrationnelle qui est la nôtre ; elle peut même être lue comme le terreau humide où se fomentent une révolution qui aurait pour puissance l'émergence du principe féminin.

5. Citée dans « Artist of the Week: Beth Stuart » [entrevue], Chicago, IJVL3, <http://vj3.tumblr.com/post/1517793783/artist-of-the-week-beth-stuart> [consulté le 25 mai 2012, trad. libre].

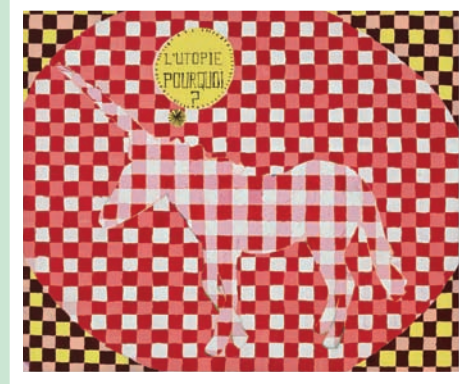
6. Paul Klee, *Sur l'art moderne*, cité par Beth Stuart, « Joineury/Ménusière: A Vignette », Montréal, Battat Contemporary, 2011, www.bethstuart.ca/site/images/webresize/twosticks/MASTERJOINER%20p1-p16.pdf [consulté le 25 mai 2012, trad. libre].

This perhaps explains why Beth Stuart so passionately digs for inner sensations and the texture of emotions, seeking an all the more proprioceptive manner to tap into what she calls "a sub-lingual level."⁵ Her paintings, and increasingly her sculptures, are of evoked bodies and fragmentary views, of open orifices and connections with the other, of tangible materials and finishes intriguing to the touch, of malleable yielding matter and synaesthetic shifts of perceptive registers. For Stuart, however, this plastic eroticization serves as a stimulus to the nervous system, searching to excite the body, heart, and mind. The ideal she is in quest of here, as she suggests through the intermediary of Paul Klee, is a nuanced ecology which makes "these three quantities impart character, each according to its individual contribution. Three interlocked compartments."⁶ Intentionally discreet and indefinable, Stuart's endeavour nevertheless consciously calls for a shift in the hyper-rational culture which is our own; it could even be interpreted as the fertile ground in which a revolution driven by the emergence of the feminine principle is fomenting.

5. Cited from "Artist of the Week: Beth Stuart" [interview], Chicago, IJVL3, Accessed May 25, 2012, <http://vj3.tumblr.com/post/1517793783/artist-of-the-week-beth-stuart>.

6. Paul Klee, *On Modern Art*, cited by Beth Stuart in "Joineury/Ménusière: A Vignette," Montréal, Battat Contemporary, 2011, Accessed May 25, 2012, <http://www.bethstuart.ca/site/images/webresize/twosticks/MASTERJOINER%20p1-p16.pdf>.

CYNTHIA GIRARD



Cette connexion entre cœur, corps sexué et raison, entre force de fond, femme et révolution est rendue explicite chez Cynthia Girard – ce qui ne veut pas dire qu'elle y est littérale. D'un radicalisme plein d'amour, ses tableaux d'histoire québécoise réalisés avec détachement et humour – « comme si je faisais des muffins »⁷, dit-elle – opposent la liberté incorruptible de la poésie à l'idéologie capitaliste morbide qu'incarne ici la corneille noire, « oiseau de malheur » célèbre pour être pillleur et charognard. En rendant hommage aux visions de l'essayiste engagé Pierre Vallières (1938-1998) et de la poétesse de la marginalité Josée Yvon (1950-1994) – des choix politisés stimulants pour le milieu des arts visuels qui souffre d'asphyxie auto-référentielle –, Girard, telle cette licorne domestiquée qui se demande « L'utopie pourquoi? », pose très directement la question de ce qu'il est encore permis d'espérer de la vie en société et de ce que peut bien apporter l'art dans ce borbier. La lumineuse victoire d'une révolution gagnée par la solidarité des insectes et des oiseaux, et célébrée par des femmes surréalistes sous l'œil utopiste des premiers peintres de l'abstraction, donne à penser qu'elle-même, en tant que peintre, poétesse, féministe et activiste, n'a pas fini de croire que l'art, lorsqu'il est ouvert à l'autre et qu'il engage l'existence, demeure un lieu nécessaire d'interaction, de contestation et de construction identitaire.

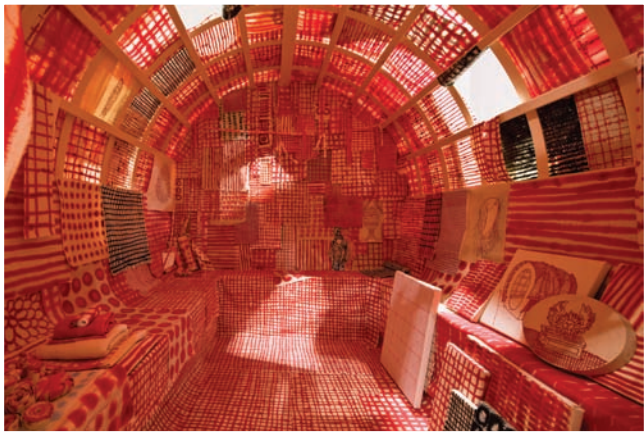
7. Entrevue avec Oliver Koerner von Gustorf, « I am a Wanderer », Berlin, *Be Magazine*, n° 16, 2010, www.cynthiagirard.ca/index.php?/interview/the-artist-with-oliver-k-von-gustorf/ [consulté le 25 mai 2012, trad. libre].

This connection between the heart, sexual body, and mind, between grounding strength, woman, and revolution is made explicit in the work of Cynthia Girard—which is far from saying that her work is literal. Of a radicalism full of love, her paintings of Québec history realized with detachment and humour—“as though I were making muffins,” she says—set the incorruptible liberty of poetry against insidious capitalist ideology, here embodied by the black crow, notorious scavenger and “harbinger of bad luck.” By paying homage to the visions of politically engaged essayist Pierre Vallières (1938-1998) and poet of nonconformity Josée Yvon (1950-1994)—stimulating political choices for a visual arts milieu suffering from self-referential suffocation—Girard, like the domesticated unicorn asking itself “Why Utopia?”, questions very directly what we can still possibly expect from life in society and what role art can indeed play in this quagmire. The luminous victory of a revolution achieved through the solidarity of insects and birds, and celebrated by surrealist female figures under the utopian gaze of the first abstract painters, brings one to believe that she—as a painter, poet, feminist, and activist—has never stopped believing that art, when it is open to the other and engages the whole of individual existence, remains a necessary place of interaction, protest, and construction of identity.

7. Interview with Oliver Koerner von Gustorf, “I am a Wanderer”, in *Be Magazine* 16, Berlin (2010). Accessed May 25, 2012. <http://www.cynthiagirard.ca/index.php?/interview/the-artist-with-oliver-k-von-gustorf/>.

Cynthia Girard, *Victoire sur la barricade*, 2012. *L'utopie, pourquoi?*, 2012. *Pierre Vallières et Josée Yvon* (vue d'exposition | exhibition view), Optica, Montréal, 2012. photos : Guy L'Heureux, permission de l'artiste | courtesy of the artist

MARIE-CLAUDE BOUTHILLIER



Mais encore faut-il connaître à fond ce que représente l'artiste dans une communauté pour remettre en question son rôle et son activité. Par une excavation historico-culturelle elle aussi, Marie-Claude Bouthillier étudie depuis des années les descriptions que la littérature a données de l'artiste visuel, du peintre en particulier, pour constater que celui-ci en ressort, malgré des exploits parfois exceptionnels, comme un être qui erre, trébuché et se rate, de sorte que ses réussites aussi bien que ses échecs le marginalisent. Sa caravane nommée *La bonne aventure* incarne bien d'ailleurs l'itinérance de l'artiste qui poursuit seule son chemin en trimbalant avec elle son étal d'œuvres-guenilles. Mais la question traditionnelle du destin de l'artiste – est-on ainsi condamné à créer? – se prolonge ici en un développement dont on voudrait bien pouvoir prédire l'avenir – est-on condamné à reconduire de l'artiste cette figure? Bouthillier semble dire que ce n'est qu'au prix d'un tel travail de révélation de ces images, inconscientes mais actives dans notre psyché collective – y compris celle des artistes –, que le créateur pourra devenir sur le plan social mieux qu'un bouc émissaire ou un amuseur public. Il faudra probablement pour cela pénétrer dans son antre rouge et prendre conscience du fait que le refuge intérieur lumineux et riche de symboles que l'artiste libre et solitaire se construit, et qu'elle transporte secrètement partout avec elle, constitue comme toute une bonne aventure – modeste sûrement, mais susceptible sur sa route d'éveiller à eux-mêmes quelques esprits.

Yet it is necessary to fully understand what artists represent in a community to question their role and activity. In an historico-cultural excavation of her own, Marie-Claude Bouthillier has long studied how literature has described the visual artist, especially the painter. She has construed that the artist—despite sometimes exceptional achievements—emerges as someone who errs, stumbles, and fails, to the extent that his successes as much as his failures contribute towards his marginalization. Bouthillier's caravan *La bonne aventure* effectively embodies the roaming nature of the solitary artist who takes to the road, trailing with her her display of ragged works. But the traditional question of the artist's destiny—is one thus condemned to create?—is extended here in a development whose outcome one would like to be able to predict—Are we condemned to perpetrate this restricted idea of the artist? Bouthillier seems to suggest that it is only through exposing these images, subconscious yet active in our collective psyche—including the minds of artists, that the creator of art may become something more for society than a scapegoat or public entertainer. For this to happen, we will nonetheless have to step into the intimacy of the artist's luminous red tent and become aware of the fact that this inner haven, rich in symbols, that the free and solitary artist creates for herself and secretly transports everywhere with her, on the whole constitutes a worthy adventure—modest perhaps, yet likely to awaken a few spirits to themselves along the way.

Marie-Claude Bouthillier, *La bonne aventure*, La Centrale Galerie Powerhouse, Montréal, 2011.
photos : Guy L'Heureux, permission de l'artiste | courtesy of the artist

SYLVAIN BOUTHILLETTE



Cette capacité de réveil de l'être humain taraude depuis longtemps Sylvain Bouthillette. Il explique qu'il vit « avec la proposition (presque la conviction) utopique ou idéaliste qu'il est possible d'éveiller la puissance suprême mise en veilleuse à l'intérieur de chaque individu⁸. Si sa peinture est à ce point agitée, c'est sûrement qu'elle cherche à donner une représentation réaliste des énergies qui nous habitent. « Pour montrer l'homme "tel qu'il est", il m'aurait fallu un fouillis de lignes parfaitement déroutant [...] un brouillage tel qu'on ne s'y serait plus retrouvé », écrit-il encore Klee⁹. Mais Bouthillette compte aussi sur les mouvements giratoires, la confusion des plans, la multiplication des inscriptions, les slogans militants et l'explosion générale de l'image pour secouer notre perception d'un grand cri visuel et nous forcer à sortir de notre zone de confort. L'objectif avoué de cette agression compassionnelle n'est rien de moins en effet que le démembrement du cocon de l'ego, et c'est à cette cause que se vouent, comme des maîtres présents tout autour de nous, les petits animaux dénués de l'élaboration narrative du « je » dont nous sommes, nous, prisonniers. Aux autres personnages toujours tentés de se prendre au sérieux, comme à tous ceux qui s'attacheraient encore trop fort à quelque idéal – fût-il celui d'un artiste en quête d'illumination –, le peintre affuble un ridicule nez en carotte qui achève par l'humour la libération.

8. Énoncé de l'artiste accompagnant l'exposition *Doodaa*, Québec, Esthétique art contemporain, 2004.
9. Klee, cité par Stuart, *op. cit.*

Humanity's capacity for awakening has long preoccupied Sylvain Bouthillette. He explains that he lives "with the utopian or idealistic proposition (or rather conviction) that it is possible to awaken the supreme power lying dormant within each individual."⁸ If his paintings seem so agitated, it is perhaps that they seek to offer a realistic portrayal of the energies residing within us. "Had I wished to present the man 'as he is' then I should have had to use such a bewildering confusion of line ... vagueness beyond recognition,"⁹ observed Klee. Yet Bouthillette also turns to gyratory movements, a confusion of planes, multiple inscriptions, militant slogans, and a general explosion of the image to shake up our perceptions with a great visual howl and to force us to abandon our comfort zone. The avowed objective of this compassionate aggression is, in fact, nothing less than the dismantling of the ego's cocoon, and it is to this cause that the little animals—like masters of fate, deprived of the "I" narrative to which we are prisoner—devote themselves. To those who still may be tempted to take themselves seriously, as to those too closely attached to certain ideals—be it an artist on a quest for enlightenment, the painter dons a ridiculous carrot nose, achieving liberation through humour.

[Translated from the French by Louise Ashcroft]

8. Artist's statement accompanying the exhibition *Doodaa*, Québec, Esthétique art contemporain, 2004.
Own translation.

9. Klee cited by Stuart, *op. cit.*

Sylvain Bouthillette, *Scans tête*, 2012. *Coeur (pour CB)*, 2012. *DWTC*, 2010.
photo : permission de l'artiste | courtesy of the artist