

ETC



Le geste, le son, le tombeau

Johanne Lamoureux

Volume 1, Number 2, Winter 1987–1988

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/36199ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Lamoureux, J. (1987). Review of [Le geste, le son, le tombeau]. *ETC*, 1(2), 50–51.

Le geste, le son, le tombeau

Anagramme II d'André Martin, galerie Dazibao. Douze grandes photographies. En chacune, une silhouette, de face, nous adresse un geste ganté de phosphore, sans se soucier de ce que le fond vert, et lui aussi phosphorescent, de l'image trahit de ses mouvements antérieurs. La photographie porte l'ombre au carré, livre l'ombre comme trace et la trace de l'ombre. Glissant de photographie en photographie, on hésite sur l'éventuelle « liaison » de ces gestes isolés jusqu'à ce qu'on découvre que la série épelle deux segments d'une chanson d'amour : *The-man-I-love-I-know-we-won't-say-a-word*. L'image pourtant n'est pas sous-titrée : le mot n'est pas ici la racine du geste. Les surtitres flottent haut dans l'ombre légère de spots qui les ignorent; ils ouvrent un second axe de lecture, parallèle au premier, ou encore un autre, vertical (paradigmatique) entre le mot et l'image. Diderot écrivait dans sa *Lettre sur les sourds et muets* :

Celui qui se promène dans une galerie de peinture fait sans y penser le rôle d'un sourd qui s'amuserait à examiner des muets qui s'entretiennent sur des sujets qui lui sont connus. Ce point de vue est un de ceux sous lequel j'ai toujours regardé les tableaux qui m'ont été présentés; et j'ai trouvé que c'était un moyen sûr d'en connaître les actions amphibologiques et les mouvements équivoques. (*Œuvres complètes*, Éditions Azzésat-Tourmeux, tome I, p. 359)

Mais voilà. Diderot vise par ce stratagème à distinguer comme bons tableaux, ceux précisément où l'amphibologie (l'équivoque) est réduite, résolue par la narration, l'histoire.

R.B. [Roland Barthes], au contraire, garde au mot ses deux sens, comme si l'un deux clignait de l'œil à l'autre et que le sens du mot fût dans ce clin d'œil, qui fait qu'un même mot, dans une même phrase, veut dire en même temps deux choses différentes et qu'on jouit sémantiquement de l'un par l'autre. (*Roland Barthes par lui-même*, p. 76)

Le carton d'invitation à l'exposition avait significativement fait circuler « both » : mais alors que le mot de la chanson réunit les amants, le signe du mot en « sourd-muet » présente deux mains désunies, un geste d'impuissance presque. Viennent-elles de se rejoindre ? Vont-elles se rencontrer ? Ou maintenir l'écart pour bien montrer deux mains ?

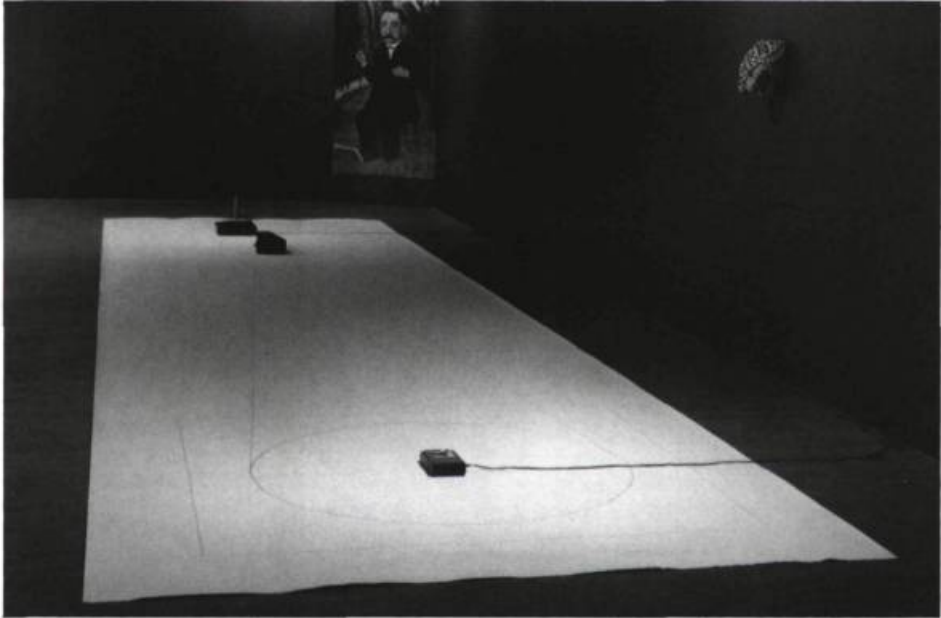


André Martin, *Anagramme II*, 1987

Cette chorégraphie en gants bleus (linéaire et frontale comme certaines phrases dansées de Pina Bausch auxquelles elle rend hommage) est un langage qui, malgré les apparences, défait l'analogie. C'est cette mobilité des outils du langage et du corps parlant que souligne encore le titre de l'exposition, *Anagrammes II*, en la possibilité qu'il relève de recomposer avec les mêmes lettres un autre mot, avec les mêmes doigts un autre signe gestuel, avec les mêmes œuvres un autre parcours. André Martin n'a jamais rabattu aussi clairement, et dans ce dépouillement extrême, les deux pôles qui articulent son travail et lui ont valu parfois une relative incompréhension critique ou un engouement mal placé : réactions excitées pour certains par une dimension conceptuelle très nette (on voit trop bien l'idée) et pour d'autres par le recours à la belle matière qui produit un scandale ornemental. Or, ici, la « belle matière », l'effet-phosphore, est convoquée aussi à titre de propriété physique nécessitée par le dispositif photographique qui distancie la matière. L'idée, la trop belle idée, de la photo conjuguée à l'absence et à l'ombre renvoie à Barthes bien sûr. Mais sa dimension conceptuelle est parasitée par l'affect. Elle permet ici de réinventer une « chanson de geste » où le corps peut enfin se taire pour parler et où l'exploit épique le cède à une complicité amoureuse découverte.

*

Dans l'installation sonore de Raymond Gervais, *Re : Henri Rousseau, le tourne-disque et la recreation du monde* (galerie Chantal Boulanger), le son retrouve du volume. Dans un coin de la galerie, en une reproduction de son *Autoportrait en chef d'orchestre*, Rousseau organise l'installation de sa baguette suspendue. Aux



Raymond Gervais, *Re : Henri Rousseau, le tourne-disque et la récréation du monde*, 1987. Photo : Don Corman; reproduction autorisée par la galerie Chantal Boulanger

pieds du douanier, deux plages blanches déploient une scénographie de machines-à-musique. Dans l'une, le tourne-disque projeté, à l'autre bout de la piste, sa configuration géométrique (un cercle dans un carré) où un autre reproducteur sonore, le magnétophone, fait entendre une mélodie de flûte, écho à la flûte fichée au centre du «pick-up». Dans l'autre, le tourne-disque est inscrit au centre d'une étoile ponctuée de petites figurines. Dans le rapport de ces sites de papier au tableau reproduit et au lieu, Gervais semble avoir conservé la rupture d'échelle, caractéristique de certaines compositions de Rousseau et sensible dans cet autoportrait à travers le lutrin dans l'herbe et les petits personnages qui gravissent le sentier derrière le chef d'orchestre. De même, la palette de Rousseau, trahie par la reproduction, contamine l'espace de la galerie : ses murs sont peints d'un vert cru de jungle naïve où, en l'absence d'un large feuillage gras, quelques apparitions animales font figure de trophée (le tigre) ou d'objet transitionnel (le singe en peluche).

Mais cet exotisme est distancié, «ethnographié» par le préambule muséographique de l'exposition (qui avive encore les parentés de ce travail avec celui de l'artiste allemand Lothar Baumgarten). Dans l'antichambre de la galerie, la valeur fétichiste et le caractère magique des artefacts de l'installation sont tempérés, déviés par une présentation de fiches descriptives qui situent chacun d'eux. L'installation revendique ainsi pleinement sa nature d'exposition. Aussi à travers cette procédure, elle facilite la re-

création poétique incessante de l'œuvre parce qu'elle permet d'en mieux saisir les éléments. Ceux-ci ont alors tôt fait de ne plus agir isolément comme «morceau», comme fétiche. Ils filent un glissement de signes où, par exemple, la flûte et le serpent s'enroulent et réveillent des résonances iconographiques de Rousseau, mais renvoient aussi au son qu'on entend, ou à la «façon» des figurines de l'autre plage, ou à l'ambiance évoquée par le lieu. Autant d'éléments autant de pistes, sans que jamais ce glissement ne nous égare ou ne se boucle.

Enfin, le *douanier* est visé par cette installation en ce qu'il conviendrait d'appeler son travail *frontalier*, constant aussi dans la démarche de Gervais (lequel en cela réalise une espèce d'autoportrait conceptuel) : intérêts mixtes du douanier pour la peinture et la musique, position limite entre art naïf et grand art dont il brouille les périmètres, et puis cette fascination un peu mythomane pour l'*ailleurs* que ce «tombeau musical» redouble, par ses références à la fin du siècle dernier, à titre d'*ailleurs* temporel aussi bien que comme territoire autre. (Il semble bien que l'installation ne trouve plus tant à dire désormais l'*ici* du site que cet *ailleurs* toujours problématique et qui est peut-être son lieu par excellence.) L'installation de Raymond Gervais confirme quant à elle la richesse des déagements actuels de l'art à tendance conceptuelle.

Johanne Lamoureux